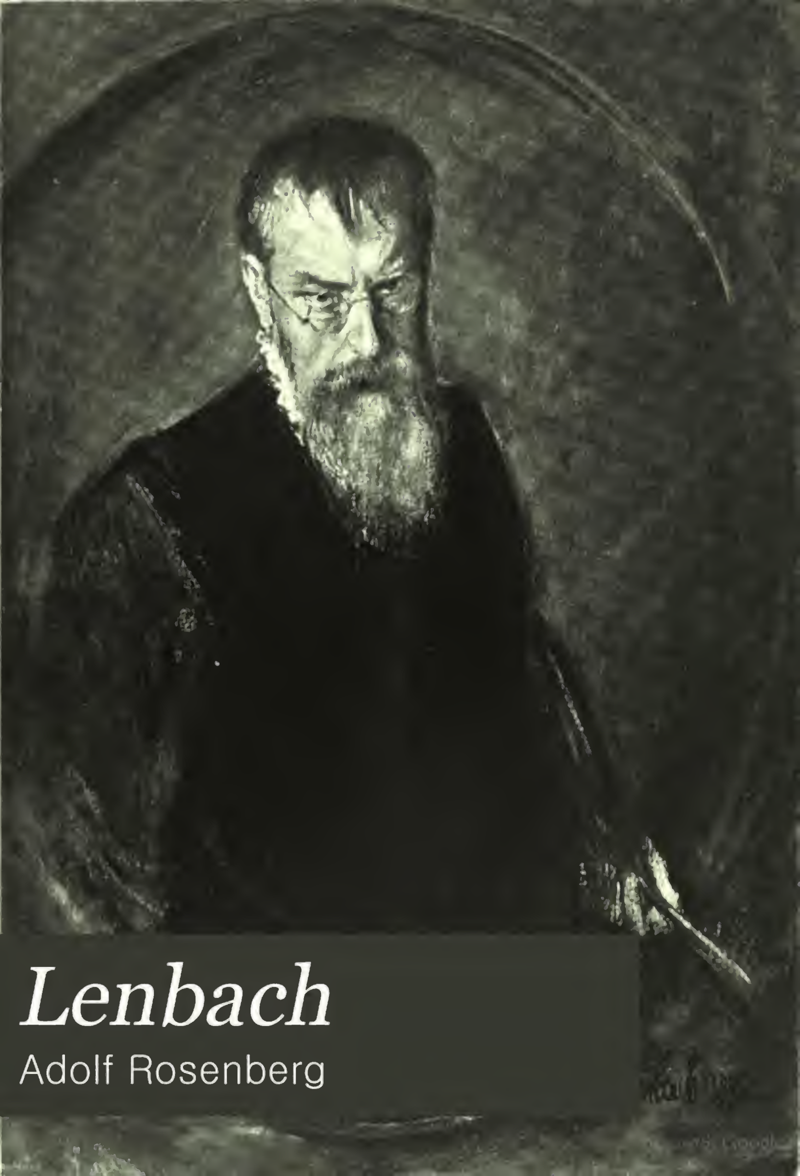


Lenbach

Adolf Rosenberg

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXXIV

Lenbach

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905



Lenbach

Von

Adolf Rosenberg

Mit einem Titelbild, 122 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen und 3 Einschaltbildern in Buntdruck

Vierte Auflage



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1905

Berlin. Druck von W. Büxenstein.



Franz von Lenbach.
Selbstbildnis.

Franz Lenbach.

Wenn wir die Geschichte der neueren Bildnismalerei bis in ihre ersten, für uns erkennbaren Anfänge zurückverfolgen, werden wir die Beobachtung machen, daß sich bald, nachdem sie die ersten Stadien ihrer Entwicklung durchmessen hatte, zwei Richtungen nebeneinander zur Geltung zu bringen suchten. Als den ersten Bildnismaler im modernen Sinne dürfen wir wohl den Niederländer Jan van Eyck, das Haupt der flandrischen Malerschule, betrachten. Er war zugleich der Begründer der einen Richtung der Bildnismalerei, die sich höchste Naturwahrheit im Verein mit strenger Objektivität zur Aufgabe gestellt hatte. Der Maler sollte mit der Natur wetteifern, aber sich ihr zugleich bescheiden unterordnen. Er sollte nicht mit seiner eigenen Weisheit und seinem eigenen Witze prunken, sondern hinter seinem Werke zurücktreten, so völlig dahinter verschwinden, daß der Beschauer ebenfalls eine Schöpfung der Natur vor sich zu sehen glauben sollte. Diese objektive Richtung der Bildnismalerei ist dann von den Niederlanden nach Italien gekommen, wie man sagt, zugleich mit dem vollkommensten Mittel realistischer Darstellungskunst, mit der Ölmalerei, und sie ist in Italien das ganze XV. Jahrhundert herrschend geblieben. Ihre höchste Blüte hat sie aber in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Deutschland anfangs durch Dürer, später durch Hans Holbein den jüngeren erlebt, der dann für die ganze folgende Zeit bis auf die Gegenwart das höchste Ideal dieser Richtung der Bildnismalerei geblieben ist.

Aber schon um die Wende des XV. Jahrhunderts regte sich in Italien der Individualitätstrieb als der Vorbote der zweiten Richtung, die wir die subjektive, die persönliche nennen möchten. Der Maler fühlte die Notwendigkeit, den inneren Drang, neben die Persönlichkeit des Dargestellten auch seine eigene als etwas ganz oder doch fast Gleichwertiges zu setzen. Der Künstler begann sein Werk zu meistern. Der große Leonardo da Vinci war der erste Maler, der die Stimmungen seiner Modelle unter seinen Willen zwang oder ihnen durch künstliche Mittel Regungen ihres Geistes oder ihrer Seele abzulocken versuchte, die sie sonst scheu wie unter einer starren Maske verbargen. Er hob dadurch die Menschen, die er zu malen unternahm, weit über das Alltagsmaß ihrer wirklichen Erscheinung empor, und der Nachgeborene, der ihre Abbilder betrachtet, glaubt in ihnen Wesen einer höher organisierten Welt zu erkennen. Raffael, der viel von Leonardo gelernt hat, Tizian und andere Venezianer schritten auf diesem Wege weiter, wobei ihnen allerdings auch die Gunst der Zeiten entgegenkam, die ihnen eine Fülle von prächtigem, geistig hochstehendem und auch körperlich bevorzugtem Menschenmaterial in den Weg führten. Graf Schack, der fein fühlende Künstler, Kunstkenner und Kunstförderer, an den man immer denken muß, wenn man sich anschickt, über Lenbach zu schreiben, hat der Empfindung, die uns vor den Bildnissen Raffaels, Tizians und ihrer gleichzeitigen Kunstgenossen durchdringt, schöne Worte verliehen. „Wenn wir die Porträts

dieser Meister beschauen," sagt er, „und uns in sie versenken, fühlen wir uns in ein höheres Dasein erhoben; wir leben in einem Geschlecht von hochstrebenden, den edelsten Interessen der Menschheit zugewendeten Männern, von kühnen energischen Feldherren und tatkräftigen Fürsten, im Kreise himmlisch schöner, das Leben der Männer veredelnder Frauen. Sie treten in diesen Bildern aus der Vergangenheit von drei Jahrhunderten



Abb. 1. Landleute bei nahendem Gewitter zu einer Kapelle flüchtend.
Im städtischen Museum in Magdeburg. (Zu Seite 18.)

so leibhaftig vor uns hin, offenbaren uns so vollständig ihr innerstes Wesen, daß wir wirklich ihres intimsten Umganges uns zu erfreuen glauben. Und doch fühlen wir, es sind höhere Menschen, als sie in Wirklichkeit waren: denn die Kunst hat sie geadelt und alles Niedere von ihnen abgestreift."

Auch auf Lenbach könnte diese Charakteristik passen, die Graf Schack von der Porträtierkunst der italienischen Meister entworfen hat, nach beiden Seiten. Auch Lenbach



Abb. 2. Der Titusbogen. Im Besitz des Grafen Johann Palffy in Preßburg. (Zu Seite 20.)

Abb. 3. Der Hirtenknabe. 1860. In der Schackschen Gemäldegalerie in München. (Zu Seite 22.)

wurde und wuchs als Künstler und Mensch in einer Zeit, die die Geschichtsschreiber der Zukunft in ihrer politischen und geistigen Regsamkeit und Bedeutung vielleicht nicht geringer einschätzen werden, als jene Periode des „Wiederauflebens der Wissenschaften und Künste“, in der Leonardo, Michelangelo, Raffael, Tizian und all die anderen Groß meister ihre Kräfte entfaltet haben. Auch Lenbach ist das unschätzbare Glück zuteil geworden, daß ihm seine Zeit eine lange Reihe von Helden des Schwerts und Rittern des Geistes, von Staatsmännern, Gelehrten, Dichtern und Künstlern, von schönen und klugen Frauen entgegenführte, und daß er große Männer noch größer, schöne Frauen noch schöner machte, als sie in Wirklichkeit waren, wissen die Mitlebenden, die seine Abbilder mit den Urbildern vergleichen konnten und noch können, wissen wir ganz genau. Wir hoffen aber auch, daß ihm die Nachwelt ebenso dankbar dafür sein wird, wie wir es Tizian und seinen Genossen für ihre Kunst geistiger Verfeinerung und körperlicher Veredlung sind.



Abb. 4. Bauer. 1861. (Zu Seite 23.)

Ehe die Kunst der Bildnismalerei sich aber bis zu jener genialen Subjektivität der Auffassung entwickelte, die wir an Lenbach bewundern, hatte sie noch Schritt für Schritt bis zu jenem einsamen Gipfel emporzusteigen, auf dem sich die Riesengestalt eines Rembrandt erhebt. Er hat erst vollendet, was jene Meister der italienischen Renaissance angebahnt haben: den völligen Sieg der künstlerischen Persönlichkeit über das Naturobjekt, den Gegenstand der Darstellung. Ihm war es nur verhältnismäßig selten beschieden, durch Tatkraft oder durch Geist hervorragende, durch politische, kriegerische oder literarische Erfolge berühmt gewordene Individuen kennen zu lernen, durch näheren Umgang in ihrem inneren und äußeren Sein ergründen und dann porträtieren zu dürfen. Er hatte es meist mit „mittelmäßigen Söhnen dieser Welt“ zu tun, und an körperlichen Vorzügen boten seine Volksgenossen beiderlei Geschlechts seinem schönheitsfreudigen Sinne auch nur wenig. Seine Kunst war und machte hier alles, und je mehr ihm die Außenwelt verweigerte, desto mehr verlangte er von seiner Kunst, desto stärker ließ er seine gewaltige Subjektivität schalten und walten, mit der er die kleinen Menschen um sich herum nicht nur weit über ihre Zeit erhob, sondern ihnen auch bei der Nachwelt ein Andenken sicherte, das ihre Persönlichkeit nur in seltenen Fällen verdient hat. Und fast um dieselbe Zeit, wo dieser Kraftmensch in dem nebelfeuchten Amsterdam seine warme Sonne leuchten ließ, lebte und schuf in dem von Natur heißen und sonnigen Madrid ein Maler, der das Prinzip kühlster Objektivität in der Bildnismalerei wieder zur höchsten Potenz steigerte — Diego Velazquez. Er war der erste Fürsten- und Hofmaler im modernen Sinne, der auch Lenbach bisweilen angeregt, aber nur selten zur Nachahmung gereizt hat.

Rembrandts Sonne hat noch das ganze XVIII. Jahrhundert erhellt. Sie ist dann völlig untergegangen, als die Franzosen und die Engländer um die Wende des Jahrhunderts einen neuen, entgegengesetzten Bildnisstil in die Mode brachten und damit auch in Deutschland zahlreiche Nachahmer fanden. Aber das Echte läßt sich nur zeitweilig, nicht für immer unterdrücken. Es ist ein seltsames Zusammentreffen, daß um dieselbe Zeit, wo Lenbach mit seinen Bildnissen zuerst an die Öffentlichkeit trat und bald



Abb. 5. Arnold Böcklin. 1874. (Zu Seite 32.)

durch seinen Bildnisstil die heftigsten Kämpfe für und wider sich entflammte, auch Rembrandt in der allgemeinen Schätzung wieder zu steigen begann, dessen Kunst Lenbach von neuem zu ruhmvollem Glanz erstehen ließ.

* * *

Franz Lenbachs Vater war ein Tiroler von der bayerischen Grenze, der das Maurerhandwerk erlernt hatte und auf seinen Wanderungen als junger Geselle nach Bayern kam, wo er in dem Städtchen Schrobenhausen zwischen Ingolstadt und Augsburg



Abb. 6. Reinhold Begas. 1893. (Zu Seite 31.)

festen Fuß faßte und einen Hausstand begründen konnte. Hier wurde Franz Lenbach am 13. Dezember 1836 geboren. Es gelang seinem Vater bald, als Maurermeister sein Gewerbe so in Schwung zu bringen, daß er viele Gesellen beschäftigen konnte. Aber der Verdienst eines Maurers war, wie Lenbach selbst in seinen Jugenderinnerungen erzählt, sehr bescheiden, und zudem wuchs seine Familie allmählich bis auf siebzehn Kinder — aus zwei Ehen — an. Bei so kärglichen Verhältnissen konnte von einer sorgsamen häuslichen Pflege, geschweige denn von einer guten Erziehung keine Rede sein. Lenbach und seine Brüder führten denn auch als Kinder ein wahres Räuberleben, und darauf ist



Abb. 7. Graf von Moy. (Zu Seite 11.)

wohl der Unabhängigkeitssinn zurückzuführen, der Lenbach sein ganzes Leben lang beherrscht hat, gewiß aber auch die staunenswerte Genügsamkeit, die ihn alle Entbehrungen und Plagen seiner Jugend als etwas Selbstverständliches mit Gleichmut ertragen ließ. Eine eigentliche Schulbildung hat Lenbach in seinem Heimatsorte, wo die Schuljugend zu jener Zeit unter sehr ursprünglichen Verhältnissen ein wahrhaft idyllisches Leben führte, nicht genossen. Der Ernst des Lebens begann für ihn erst, als er elf Jahre alt geworden war und ihn sein Vater, der ihn zu seinem Nachfolger im Handwerk bestimmt hatte, nach Landshut auf die Gewerbeschule schickte. Wenn man hört, daß der alte Lenbach für jeden Bauplan, den er nach Grundriß, Aufriß und Durchschnitt zu zeichnen hatte, nur einen bayerischen Gulden erhielt, so ist es ein wahres Rätsel, wie er es fertig brachte, seinem Sohn für Wohnung und Kost in der Stadt noch monatlich zehn Gulden auszusetzen. Obwohl dieser in Landshut ordentlich lesen und schreiben und so viel Zeichnen und Mathematik lernte, als er für seinen Beruf brauchte, fand er noch Zeit und Neigung



Abb. 8. Die Tochter der Herodias mit dem Haupt Johannes des Täufers. (Zu Seite 42.)

zu übermütigen Streichen, bei deren einem sein künstlerischer Gestaltungstrieb zum ersten Male zum Durchbruch kam. Leider gereicht es ihm nicht zur Ehre, daß er es dabei gerade auf den Religionslehrer, einen würdigen Geistlichen, abgesehen hatte, gegen den er eines Tages, wie er selbst erzählt, „ein ganz höllisches Komplott“ zur Ausführung brachte. „Ich hatte nämlich aus weichem Stoff die Figur eines Esels ausgeschnitten und sie kräftig mit Kreide eingerieben. Als nun der arglose Mann Gottes sich mit dem Rücken gegen die Bank lehnte, in der ich saß, drückte ich den Esel dreimal auf seine schwarze Soutane ab. Mit diesen drei Gemälden, jedes ein ‚echter Lenbach‘, geschmückt,



Abb. 9. Franz Lenbach.
Selbstbildnis aus dem Jahre 1865. In der Schackschen Galerie in München. (Zu Seite 46.)

ging der fromme Mann durch die ganze Stadt nach Hause, ein Schauspiel, das begreiflicherweise die Heiterkeit der Straßenjugend nicht wenig beförderte." Der glückliche Besitzer der drei ersten „echten Lenbachs" fand die Sache aber durchaus nicht heiter, und da bei der Untersuchung nichts herauskam, erhielt die ganze Klasse einige Stunden Arrest.

Nach dreijährigem Schulunterricht in Landshut mußte der junge Franz im Hause seines Vaters sofort Pläne zeichnen und praktisch als Maurer arbeiten, fühlte sich dabei aber keineswegs als „Pegasus im Joch". Er war vielmehr mit Lust und Liebe bei der

Sache und hatte gegen das Maurerhandwerk auch nichts einzuwenden, wenn nur das Plänezeichnen nicht gewesen wäre, das ihm wegen seiner schwachen Augen viele Beschwerden machte. Viel mehr gefiel ihm schon damals das Hantieren mit Pinsel und Farben, und es begann sich auch bereits in ihm der Maler zu regen. War es ihm doch während seiner Lehrzeit als Maurer vergönnt gewesen, dadurch einen Einblick in einen höheren technischen Betrieb zu erhalten, daß er ein halbes Jahr lang in der Bildhauerwerkstatt von Sickinger in München das Modellieren und Schnitzen von Figuren erlernen durfte. Seine ersten Versuche in der Malerei zeigte er einem vier Jahre älteren Landsmann namens Hofner, der damals schon ein fertiger Maler war und den jungen Lenbach zu weiteren Versuchen ermutigte, ihn auch bei sich arbeiten ließ und ihn lehrte, was er selber wußte. Nach seinen Erinnerungen malte Lenbach damals alles, was er zu Gesichte bekam, Teile von Pferden und ganze Pferde, halbnackte Bauernjungen oder nur ihre Beine und Füße, Hühner, Einzelheiten von Bauernhäusern bei starker Beleuchtung, und bald war er mit Hilfe dieser Naturstudien so weit gediehen, daß er schon als sechzehnjähriger Jüngling sein Brot als Maler zu verdienen anfing. Sein Ideal war damals, täglich einen Gulden zu verdienen, und dieses Ideal scheint er auch bald erreicht zu haben, da er vor keinem Auftrag zurückschreckte. Er malte Bildnisse, Fahnen, Schützenscheiben, Schilder, am liebsten aber Votivbilder, weil diese das meiste Geld einbrachten. „War irgend ein Unglück geschehen oder ein Bäuerlein aus dringender Lebensgefahr errettet worden, so mußte ein Bild nach Altötting gestiftet werden. Auf so einem Bilde standen oder knieten wie Orgelpfeifen der Bauer, die Bäuerin und die Kinder nach der Größe aufgestellt. Ich bekam einen ganzen Gulden per Kopf, und das machte bei fruchtbarer Familie oft eine recht hübsche Summe."



Abb. 10. Herr Hartung. (Zu Seite 50.)

Von diesen frühen „echten Lenbachs" sind einige durch glückliche Zufälle erhalten geblieben. Der Bauer pflegt ein Kunstwerk, das er mit seinem guten Geld bezahlt hat, auch in zäher Obhut zu halten und läßt sich so leicht den Spaß an seinem Besitz nicht verderben. Auch vertrugen diese Erstlingswerke Lenbachs in viel höherem Grade die Kritik, als man bei einem Autodidakten, der von seinem Freunde Hofner doch nur das Handwerkliche gelernt hatte, erwarten durfte. Die erhaltenen Bilder gehören freilich bereits einer Zeit an, wo Lenbach durch die erste Kopie nach dem Gemälde eines alten Meisters einen beträchtlichen Schritt vorwärts gekommen war. Im Jahre 1852 kopierte er eine Kreuzabnahme von Christoph Schwarz, der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Ingolstadt tätig war, und zwar, wie Lenbach selbst sagt, so gut, „daß Original und Kopie einander zum Verwechseln ähnlich sahen." Der Wiederschein dieser ersten Studie nach einem alten Meister läßt sich in einem Fahnenbilde Lenbachs erkennen, das das Brustbild des heiligen Joseph mit seinem Zimmermannswerkzeug in einem Rund darstellt. Dagegen zeigen zwei andere Rundbilder, ein Wirtshausschild mit

einem reitenden Postillon von 1856 und ein Scheibenbild für das Königsschießen in Schrobenhausen im September 1857 mit einer Ansicht des Städtchens in der Mitte, der Büste des Königs Max darüber und den Gestalten eines Schützen und eines Scheibenweisers an den Seiten, den Künstler auf dem Wege eines unbefangenen, von jedem Vor-



Abb. 11. Moritz von Schwind.
Gottfried Semper.
(Zu Seite 50.)

bilde unabhängigen Realismus. Während aber dem sehr hölzernen Pferde des Postillons nichts von den Naturstudien zugute gekommen ist, die Lenbach um diese Zeit sehr fleißig gemacht hat — auch eine tüchtige Pferdestudie von 1855 hat sich erhalten — zeugt die Landschaft auf dem Scheibenbilde bereits von einem fein ausgebildeten Gefühl für landschaftliche Stimmung und von der Fähigkeit, eine Stimmung mit koloristischem Geschick wiederzugeben.

Das Jahr 1852, wo Lenbach seine erste Kopie nach einem alten Meister gemacht hatte, war für ihn auch noch insofern ein wichtiger Moment in seinem Leben, als sein Vater starb und damit das Hindernis fortfiel, das ihm die Wahl eines anderen Berufs unmöglich gemacht hatte. Er durfte jetzt seinem Herzen folgen und Maler werden, und zum zweiten Male versuchte er sein Glück auf einer Lehranstalt, auf der polytechnischen Schule in Augsburg. Aber er fand hier nur geringe Förderung, da hauptsächlich nach französischen Lithographien gezeichnet wurde. Die damalige, allerdings verfehlte Lehr-



Abb. 12. Richard Wagner. (Zu Seite 53.)

methode hat Lenbach einen so heftigen Widerwillen gegen alle Akademien und ähnliche Züchtungsanstalten von künstlerischen Talenten eingeflößt, daß er bis an sein Lebensende, trotz aller vernünftigen und zweckmäßigen Reformen, seine Abneigung gegen alles akademische Wesen nicht bezwungen und in den Akademien den Verderb jeder „natürlichen Begabung“ gesehen hat.

In Augsburg fand er nur des Sonntags Gelegenheit, sich in der Ölmalerei zu üben, wobei diesmal ein Nadlergeselle, der einige „Kenntnisse von Untermalung mit grünlichen Tönen“ besaß, was damals für eine außergewöhnliche Wissenschaft galt, sein Mentor war. Mehr wurde Lenbach aber durch das Studium der alten Meister in der Augsburger Galerie gefördert, und er begann auch bald mit seiner Kopistenarbeit, deren

erstes Ziel das dem Antwerpener Jacob Jordaens zugeschriebene Bild eines alten Mannes war. Auch das ist für seine spätere Entwicklung charakteristisch: neben dem koloristischen Element, das ihn zunächst anzog, reizte ihn bereits das physiognomische. In der Welt



Abb. 13. Richard Wagner. (Zu Seite 51.)

der malerischen Erscheinungen fesselte ihn besonders das Einzelwesen mit seinem individuellen Leben. Trotz dieser künstlerischen Anregungen behagte ihm der Aufenthalt in Augsburg nicht lange, und er kehrte wieder nach Schrobenhausen zurück, wo er für die nächsten Jahre, allerdings mit mehreren Unterbrechungen durch Krankheit und durch Wanderungen nach München, seßhaft blieb. Sein Hauptquartier war zumeist in dem



Abb. 11. Kaiser Wilhelm I. Im städtischen Museum zu Leipzig. (Zu Seite 62.)



Abb. 15. König Ludwig I. von Bayern. (Zu Seite 62.)

eine halbe Stunde entfernten Dorf Aresing, wo sein Freund Hofner in einem von seinem Vater ererbten Häuschen wohnte und immer noch frischweg nach der Natur malte. Daran nahm Lenbach redlichen Anteil, und beide malten „Tag um Tag, solang' die liebe Sonne leuchtete."

Eine der Unterbrechungen in diesen idyllischen Naturstudien wurde dadurch herbeigeführt, daß Lenbach, der schon damals auf den Bildnismaler lossteuerte, Lust bekam, in München in die Werkstatt des badischen Hofmalers Gräfle zu treten, der ein Schüler Winterhalters gewesen war und dessen fade, schmeichlerische Kunst nach französischer Manier, getragen durch die Gunst der süddeutschen Fürstenhöfe, noch eine Zeitlang mit großem äußeren Erfolg fortsetzte. Lenbach bekennt, während eines zweimonatlangen Aufenthaltes in seinem Atelier manches von ihm gelernt zu haben. Aber er durchschaute auch schnell die Hohlheit und Verlogenheit der ganzen Mache, und darum fühlte der ehrliche Altbayer bald das Bedürfnis, sich von dieser Welt gleisnerischen Scheins in den Schoß der Natur, also zu seinem Freunde Hofner, zurückzuflüchten. „Ich malte damals mit Vorliebe", so erzählt er, „Waldränder mit gewaltigen, von der sinkenden Sonne beleuchteten Fichtenstämmen, merkwürdige Tiergruppen, Bauern mit Strohhüten, roten Westen und blauen Beinkleidern. Da glaubte ich manchmal des Abends an solchen Objekten die Tizianische Wirkung zu sehen. Wir suchten immer den Eindruck der Natur mit den alten Meistern in Verbindung zu bringen." Den Verkehr mit ihnen unterhielt Lenbach sehr lebhaft, obwohl der Weg von Schrobenhausen bis München über Dachau neun Meilen betrug. Da es nur sehr langsame Fahrgelegenheiten gab und Lenbachs Geduld, vielleicht auch sein Geldbeutel zu ihrer Benutzung nicht langten, hat er den Weg unzähligemale zu Fuß, gewöhnlich in zehn Stunden durchmessen, und dadurch bildete er sich zu einem Dauerläufer aus, der einen Wettlauf mit viel kräftigeren Männern, als er selber war, mit Aussicht auf Erfolg aufnehmen konnte. Zumeist führte ihn die Liebe zu den alten Meistern nach München, bisweilen aber auch ein plötzlicher Mangel in seinem Farbenvorrat, dem er schneller durch persönliches Eingreifen, als durch die Bestellung mit der Post abhelfen konnte. Durch diese Fußmärsche nach München wurde er auch mit der neueren Kunst des Auslandes bekannt. Einmal steigt ihm in seinen Jugenderinnerungen der Gedanke an einen solchen fremdländischen Eindruck auf. „Ich malte damals auf dem Lande auch Hohlwege mit Bäumen, Tieren u. dgl. Die Sachen müssen etwa an Courbet erinnert haben. Was daran etwa Gutes gewesen sein mag, war ein gewisser Tonwert. Ich suchte jeden einzelnen Tonwechsel zu vertiefen, und das gab dann, wie ich glaube, den Bildern den Eindruck einer vertieften Natur und daher eine gewisse Verwandtschaft mit den alten Meistern, die sich ja durch dasselbe Bestreben von den neuen unterscheiden."

Auf einer dieser Wanderungen nach München brachte Lenbach eine Anzahl seiner Studien mit und wurde aufgefordert, damit zu Piloty zu gehen, der den jungen Mann sehr wohlwollend aufnahm, seine Sachen lobte und ihn einlud, in seine Schule einzutreten. Lenbach folgte dieser Einladung, und er blieb auch anderthalb Jahre bei Piloty, aber nur während der Wintermonate, da es ihn, sobald der Frühling hereinbrach, immer aufs Land, nach Schrobenhausen zog. Es war im Jahre 1857, als ihn Piloty bei sich aufnahm, und schon im folgenden Jahre malte er auch sein erstes wirkliches Bild: Landleute, die während der Erntezeit bei herannahendem Gewitter zu einer Kapelle flüchten (Abb. 1, jetzt im städtischen Museum in Magdeburg). Heute merken wir diesem Bilde an jeder Figur, die zwar nach der Natur, aber doch nach dem gestellten und erst arrangierten Modell gemalt ist, an der sorgsam in schöne Falten gelegten Gewandung, den ausdrucksvollen Studienköpfen, vor allem aber an dem samtweichen Gesamtton seine Herkunft aus der Schule Pilotys an. Trotzdem war es aber für einen erst Einundzwanzigjährigen, der doch im wesentlichen alles sich selber verdankte, also eigentlich ein Autodidakt war, ein höchst achtungswertes Stück Arbeit. Als solches wurde es denn auch sofort anerkannt. Es erregte sogar, wie Pecht erzählt, der es damals bei seiner Ausstellung im Münchener Kunstverein sah, „Aufsehen durch die gänzlich neue, fast abstoßende Kühnheit und Ursprünglichkeit naturalistischer Mache." Wenn auch die Erfindung des



Abb. 16. Prinzregent Luitpold von Bayern. (Zu Seite 62 und 128.)



Abb. 17. Prinz Ludwig von Bayern und Familie. 1882. (Zu Seite 63.)

Bildes nichts Neues bot und von Phantasie auch nicht viel zu merken war, über welchen Mangel seiner Begabung sich übrigens Lenbach selbst keiner Täuschung hingab, so offenbarte es dafür einen „ganz und gar eigentümlichen Farbensinn, welcher Töne in der Natur sah, auf seine Palette übertrug, die, so echt sie auch erschienen, doch bisher kein Mensch wahrgenommen, die alle Welt frappierten.“ Dieser erste Versuch fand aber nicht bloß die Anerkennung der Kritik, sondern, was für Lenbach um diese Zeit wichtiger war, einen Käufer, der 450 Gulden dafür zahlte. Da er zugleich ein Staatsstipendium von 500 Gulden erhielt, konnte er dem Ziele zustreben, das damals allen jungen Künstlern als das höchste galt und den meisten auch heute noch gilt, er konnte nach Italien, nach

Rom ziehen. Es traf sich so günstig, daß auch Piloty eine Reise nach Rom vorhatte, um dort seine Studien für das große Bild „Nero nach dem Brande Roms“ zu machen, und daß Lenbach seinen Lehrer begleiten durfte. Seine Mittel reichten gerade hin, um die Kosten der Reise und eines zweimonatigen Aufenthaltes in Rom zu bestreiten.

Obwohl man damals die ganze Reise mit der Post und später mit dem Vetturino ausführte, wurden unterwegs nur wenige Stationen gemacht. So blieben die Reisenden in Verona nur einen Tag; aber in dieser kurzen Zeit fand Lenbach doch Gelegenheit, an einem uralten, überaus „stimmungsvollen“ Kirchlein seinen malerischen Sinn zu befriedigen. Ein zweiter Aufenthalt wurde in Florenz genommen, wo die Galerien, wie vorauszusehen war, einen gewaltigen Eindruck auf den jungen Mann machten, der damals schon mit leidenschaftlicher Liebe an den alten Meistern hing, obwohl er nur erst verhältnismäßig wenig von ihnen gesehen hatte. „Der Mensch ist eben wie ein Brennmaterial; er muß entzündet werden, sei es durch andere Menschen oder durch Kunstwerke.“ Piloty, der doch auch seine ersten Lehrjahre in der Alten Pinakothek in München durchgemacht hatte, interessierte sich während dieser Reise weniger für die alte Kunst, weil er nur an die Studien zu seinem Nero dachte. Überhaupt fühlte sich Lenbach, wie er selbst bekennt, trotz der Liebenswürdigkeit und Ritterlichkeit seines Wesens nicht ganz geheuer in seiner Gesellschaft. Piloty verlangte immer von ihm, er sollte ein Bild malen. Unter „Bild“ verstand er aber nicht etwa jedes beliebige Bild, gleichviel welchen Inhalts, sondern ein Historienbild großen Stils, wie Piloty sie damals nur noch malte. Der Meister war zuletzt ebenso einseitig geworden wie sein großer Vorgänger Cornelius, für den es außer der Monumental- und Geschichtsmalerei, wie er sie betrieb, nichts weiter gab.

In Rom, wo Lenbach mit Piloty zusammen zwei Monate verweilte, geriet er nach seinem eigenen Geständnis in eine Art von Sonnenfanatismus hinein. Er konnte sich nicht genug an der Beobachtung der Wirkungen des Sonnenlichtes im Freien tun, und außerdem war es für ihn, der damals das Wort Natur auf seine Fahne geschrieben hatte, angenehm, im Freien herumzulungern und immer nach der Natur zu arbeiten. Erst später hat er dann eingesehen, daß darin die Gefahr lag, „alles Augenmaß zu verlieren.“ Vielleicht hat Lenbach diese überaus feine Beobachtung erst gemacht, als bei uns die von Frankreich eingeführte Freilichtmalerei zu grassieren begann, und ihre Jünger sofort in den Fehler verfielen, einerseits das Unwichtigste und Gleichgültigste in übernatürlicher Größe darzustellen, andererseits in der Wiedergabe der grellsten Effekte heißen Sonnenlichtes es der Meisterin Natur selber gleich tun zu wollen. Mit Recht verurteilt Lenbach jene Mißgriffe wie diese aussichtslosen Versuche. „Die Alten haben das Augenmaß nie verloren“, sagt er über solche Bestrebungen, „sie haben die Natur beherrscht und sind nie ihre Sklaven gewesen. Sie nahmen aus der Natur nur, was sich für die Zwecke der Malerei verwenden ließ, was durch die Malerei darstellbar war. Wie wollen wir auch Licht malen? Unsere Palette ist ja beschränkt, das „Kremserweiß“ ist da unser Licht. Die Alten haben nur die Mittel der geistreichsten Erfahrung angewendet, um den Effekt von Licht hervorzubringen. Sie erfanden eine Skala, in die sie die Effekte der Natur und deren Steigerungen übersetzten. Als junger Mensch glaubt man, man könne alles darstellen; erst später lernt man durch die Kunst, durch das Vorbild der Meister, sich zu beschränken, und da findet man denn, daß auf der von ihnen aufgestellten Skala auch eine Menge von Effekten erreichbar sind.“

Das Hauptergebnis dieser Natur- und Sonnenlichtstudien Lenbachs waren die Vorarbeiten zu einer Darstellung des Titusbogens mit reicher Staffage (Abb. 2, im Besitz des Grafen Johann Palffy in Preßburg). Er hatte noch das Glück, das Forum und seine Umgebung in jenem malerischen Kleide zu sehen, das der klassischen Trümmerstätte den Namen „Campo vaccino“ eingetragen hatte. Noch war es nicht das Objekt archäologischer Ausgrabungen geworden, die es schließlich dahin gebracht haben, daß es heute nackt und bloß, eines jeden poetischen Reizes entkleidet, wie ein sauberes anatomisches Präparat vor unseren Augen liegt. Was die Wissenschaft damit an sicherer Erkenntnis gewonnen hat, hat die Kunst für immer verloren. Damals sah Lenbach noch die Campagnolen in ihren farbigen Trachten, Männer, Weiber und Kinder mit Büffeln, Eseln, Ziegen und hohen



Abb. 18. Generalfeldmarschall Graf von Moltke. (Zu Seite 63.)

Planwagen durch den Konstantins- und Titusbogen auf das Forum ziehen, um sich dort unter den Bäumen zu lagern und Vieh und andere Erzeugnisse feilzubieten. Einen solchen Zug von Campagnolen ließ er in der Morgenfrühe, aber doch schon bei heißem Sonnenlicht, wie man an dem scharfen Schlagschatten an der Wölbung bemerkt, durch den Titusbogen schreiten. Während er die einzelnen Studien „begeistert, ja fanatisch" nach der Natur malte, nahm er sich aber doch noch die Zeit, ab und zu seine „geliebten Museumsgefangenen", die Werke der Giorgione, Tizian, Velazquez u. a., zu besuchen, die er im geheimen als seine Heiligen anbetete, obwohl er sich dabei wegen seines „Naturalismus" wie ein Verbrecher vorkam, der sich dunkel bewußt war, daß er auf unrechten Wegen wandelte. Als das Höchste galt ihm schon damals Tizian, der ihn „durch seine Ruhe, durch seine idyllische paradiesische Herrlichkeit entzückte."

Das Bild mit dem Titusbogen malte er erst in der Schule Pilotys in München fertig, nachdem er über Livorno und Genua heimgekehrt war. Zeitweilig unterbrach er aber die Arbeit in München, weil er für die Straßenjungen auf seinem Bilde, die auf dem Abhang der antiken Straße in der Sonne faulenzen und die „ganz bronzefarbige Beine" haben mußten, Natur brauchte. Er ging zu seinem Freunde Hofner nach Aresing und suchte sich dort Bauernjungen aus, die er jedoch erst „braun brennen" mußte. Es gelang ihm, sie durch Geldgeschenke zu bewegen, daß sie tagelang in der Sonne herum lagen, „bis ihnen die Haut abging und sie endlich die gewünschte braune Färbung erhielten."

Der Erfolg des also zustande gebrachten Bildes entsprach denn auch vollkommen den darauf verwendeten Mühen. Friedrich Pecht erzählt davon in seiner trefflichen Charakteristik des Künstlers als Augen- und Ohrenzeuge. Bisher war es üblich gewesen, römische Ruinen nur in der kleinlichen, bunten, süßlichen und körperlosen Malerei darzustellen, die bis zum Auftreten Pilotys und seiner Schüler in ganz Deutschland geherrscht hatte. „Mit dieser herkömmlichen Romantik und ihrer süßduftenden Färbung brach nun das Bild des jungen Realisten in einer für die zahmen Räume des Kunstvereins wahrhaft unerhörten Weise, indem es mit bewunderungswürdiger Energie den grandiosen Ernst südlicher Natur wie ihre wunderbare Plastik wiedergab und so mit den einfachsten Mitteln ganz den Eindruck jener düster erhabenen Trauer hervorbrachte, den das Forum in der brennenden Sonnenglut eines heißen Mittags, wenn die bleierne Atmosphäre des Scirocco erdrückend auf uns lastet, mit ihren eintönig grauen und braunen Tinten und schwarzen Schatten hervorbringt . . ." Darum rief „dieses unerhörte Auftreten des packendsten Naturalismus ein wahres Erdbeben in der Münchener Kunstwelt hervor, noch ärger schier, als dies kurz zuvor im Bereich der Historienmalerei Pilotys Seni vor Wallensteins Leiche getan." Lenbachs Gegner unter den Künstlern warfen ihm sogar vor, er male mit Kot und schattiere mit Tinte.

Aus der liebevollen Beschäftigung mit den Bauernjungen in Aresing erwuchsen noch mehrere Bilder. Eines davon, das einen auf dem Rücken in der Sonne liegenden Hirtenknaben darstellt, hängt in der Schackschen Gemäldegalerie in München (1860, Abb. 3). Graf Schack preist es in dem geistvollen Buche, worin er die Entstehung seiner Gemäldesammlung nach seinen Erinnerungen und Aufzeichnungen geschildert hat, als ein besonderes Glück, daß er dieses Bild an sich gebracht hat, weil andere Gemälde als Bildnisse aus Lenbachs frühester Zeit äußerst selten sind. Er hat auch mit feinem Empfinden herausgemerkt, daß es sich von dem gewöhnlichen Realismus, in dem sich Lenbach zu jener Zeit noch selbst befangen fühlte, bereits unterschied. „Es ist in realistischer Weise gemalt, und der oberflächliche Beschauer wird besonders die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit bewundern. Doch die erste nähere Betrachtung ergibt sogleich, daß der Jüngling, der dies in seiner Art einzige Bild schuf, schon damals weit über den gewöhnlichen Realismus hinaus war. Wie ist das Leben und Weben der Natur an einem glühenden Sommermittage, das Wimmeln und Sichbewegen in Gräsern und Kräutern hier aufgefaßt; wie das Tote und Seelenlose hier lebendig gemacht und vergeistigt! Wir glauben den sengenden Brand, die blendende Glut der Sonne zu sehen und zu fühlen, möchten uns mit dem Knaben, der sich in göttlicher Faulheit dahinstreckt,



Abb. 19. Graf Moltke. 1888. (Zu Seite 63.)



Abb. 20. Kaiser Friedrich als Kronprinz. (Zu Seite 64.)

von den Mittagsstrahlen durchwärmen lassen! Kaum hat Murillo Schöneres in dieser Art hervorgebracht." Auch die Porträtstudie nach einem Bauern (Abb. 4) gehört dieser Zeit an.

Lenbach betrachtete jedoch schon damals diese Genrebilder und Studien als beiläufige Werke. Sein Hauptaugenmerk war bereits zu jener Zeit auf die Bildnismalerei gerichtet, weil er erkannt hatte, daß er nur für diesen Zweig der Kunst Talent besäße. Mit dem ersten Bildnis, das er ausstellte (1860), dem eines bekannten Münchener Arztes, Dr. Schanzenbach, rief er aber einen fast noch größeren Sturm hervor als mit dem Titusbogen. Das Publikum und selbst die Künstler waren für die Art realistischer Bildnismalerei, die Lenbach als höchstes Ziel vor Augen schwebte, noch lange nicht reif. Bildnismalerei war damals noch ungefähr gleichbedeutend mit Schönfärberei. In München hatte zu jener Zeit immer noch die von Josef Karl Stieler begründete Richtung der Porträtmalerei die Oberhand. Ein Schüler Gérards, hatte Stieler die glatte Eleganz

und Charakterlosigkeit, die theatralische Pose und die süßliche Färbung des Franzosen nach München verpflanzt und damit den Beifall der Könige Max I. und Ludwig I. in so hohem Grade erworben, daß er sich über drei Jahrzehnte lang unerschütterlich in der Gunst der Aristokratie und des großen Publikums erhielt, dem seine Art schwächlicher Idealisierung, die im Lichte unnahbarer Vornehmheit erschien, über alle Maßen gefiel.



Abb. 21. Kaiserin Friedrich als Kronprinzessin. (Zu Seite 65.)

Es ist bekannt, was Stieler aus den Charakterköpfen eines Goethe, eines Beethoven, eines Schelling u. a. gemacht hat, wie er alles Persönliche und Individuelle, jeden Funken lebendigen Geistes aus ihnen herausgeblasen und das Charakteristische einem falschen Ideal von Größe und Erhabenheit geopfert hat. Vollends in fade, widerliche Schmeichelei artete eine solche Auffassung der Natur bei Damenbildnissen aus, wofür die berühmte Galerie weiblicher Schönheiten ein bezeichnendes Beispiel ist. Sein Schüler Winterhalter und dessen Schüler Albert Gräfle, die ebenfalls im Fahrwasser der Franzosen

segelten, setzten diese Art von Naturauffassung mit erhöhtem Eifer und verstärkter Betriebsamkeit fort, und zu Gräfle, der sich 1852 in München niedergelassen und dort eine Malerschule begründet hatte, war, wie wir oben gesehen haben, auch Lenbach in Beziehungen getreten, ohne jedoch mehr von ihm empfangen zu haben, als einen Einblick in die französische Technik.

Es ist begreiflich, daß nach einer solchen Erziehung des Münchener Publikums der rücksichtslose Realismus Lenbachs wie eine Freveltat verabscheut wurde. Das



Abb. 22. Gräfin von Wolkenstein. 1874. (Zu Seite 65.)

„Geschrei über die Frechheit“, die er auf jenem Bildnis an den Tag gelegt hatte, in dem er nach den Worten Pechts „ein fast photographisches Auge bewährte, die Persönlichkeit schmucklos nüchtern, aber mit dem stärksten Lebensgefühl, der größten Unbefangenheit und zugleich mit einer unerhörten plastischen Energie und stofflichen Wahrheit wiedergab“, war unter den Künstlern womöglich noch ärger, als bei der Ausstellung des Bildes mit dem Titusbogen. Rembrandt war damals sein malerisches Ideal; aber das Publikum konnte sich an diese Helldunkelmalerei nicht gewöhnen, so oft Lenbach auch weitere Versuche machte. Man gab schließlich zwar zu, daß Lenbach ein Genie sei, aber mit der Einschränkung, daß er abscheulich male. Zuletzt hatte er not, „nur jemand zu finden,



Abb. 23. Gladstone. (Zu Seite 73.)

der sich dazu hergab, mit brauner Sauce übergossen und als Rembrandt dem Publikum serviert ein Gegenstand vierwöchentlichen Abscheus für das ganze Kunstvereinspublikum zu werden; von Honorar war ohnehin kaum die Rede."

Um diese Zeit lernte ihn Pecht, der sich seiner als Kunstkritiker in der Presse mit Eifer und Wärme angenommen hatte, auch persönlich kennen, und das Bild, das er von ihm entwirft, beweist, daß die eigenartige, durch und durch aus sich selbst erwachsene und auf sich selbst gestellte Persönlichkeit Lenbachs in ihren wesentlichen Charakterzügen schon damals voll und rund herausgearbeitet war. „Mit seinen nichts weniger als zuvorkommenden Manieren machte dieser, unter zwei ungeheuren Brillengläsern seltsam durchdringend hervorblitzende und doch so nachdenkliche Blick des geistvollen, braunen



Abb. 24. Marco Minghetti. In der Königl. Gemäldegalerie in Dresden. (Zu Seite 72 und 90.)

Mephistopheles auf schlanker elastischer Figur, das schlichte, unscheinbare, stolz bescheiden ablehnende und doch kühn selbstbewußte Wesen, die ganze gleichgültige und wegwerfende Art der Dialektik des jungen Mannes einen augenblicklichen Eindruck. Man sah, daß er weder an sich, noch an der Gegenwart irgend ein Genügen fand, es war die vollste Unbefriedigung einer idealen, das Höchste von sich und der Welt verlangenden Natur in ihm; arm wie eine Kirchenmaus, hätte er doch das Geschenk eines Königreichs mit derselben Gleichgültigkeit angenommen wie abgelehnt. Der faszinierende Einfluß dieses entschiedenen Charakters, jener natürlichen Vornehmheit, die mit seltener Selbstbeherrschung

immer kühl und gelassen, niemals aufgeregt oder leidenschaftlich erschien und der man dennoch die innere Glut bei der äußeren Kälte anfühlte, empfanden andere sogar mehr als ich. So Paul Heyse, der, hochgebildet und von der vollendetsten Salonfähigkeit,


Abb. 23. Gladstone und Döllinger. (Zu Seite 71.)

doch alsbald eine lebhafte Sympathie für diesen merkwürdigen Altbayer empfand und ihm ein wahrr aufopfernder Freund geblieben ist."

Für die echte und wahre Künstlernatur im Menschen hatte Paul Heyse, der in seiner eigenen, sauberen Kunst, in ihrer bis aufs äußerste gefeilten und geglätteten formalen Durchbildung das gerade Widerspiel von Lenbach ist, einen feinen Instinkt. Er war auch der erste gewesen, der in München die eigentümliche Bedeutung und Größe

Böcklins erkannt und den Künstler, der 1856 auf gut Glück mit seiner Familie aus Rom nach München gekommen war und bald in die bitterste Not geriet, nach Kräften gefördert und empfohlen hatte. Nach längerer Abwesenheit hatte Böcklin 1860 wiederum München besucht, und damals knüpften sich auch zwischen ihm und Lenbach die ersten näheren Beziehungen an, deren Denkmal ein in diesem Jahre von Böcklin gemaltes



Abb. 26. Ignaz Döllinger. (Zu Seite 75.)

Brustbild Lenbachs ist, das durchaus der obigen Charakteristik Pechts entspricht. Diese Beziehungen sollten sich bald zu inniger Freundschaft steigern, da beide einen Ruf als Lehrer an die neugegründete Kunstschule in Weimar erhielten, die der Großherzog von Sachsen 1860 unter der Leitung des Landschaftsmalers Grafen Stanislaus von Kalckreuth eröffnen wollte. Der junge, außerhalb Münchens noch völlig unbekannte Lenbach verdankte diese Auszeichnung der Empfehlung seines Lehrers Piloty. Lenbach weilte gerade wieder auf dem Lande, in Aresing bei seinem Freunde Hofner, als Piloty ihm einen Brief sandte mit der Weisung, sofort zu ihm nach München zu kommen. Da für Lenbachs Wißbegier die Beförderung mit dem Stellwagen zu langwierig war, machte er

sich unverzüglich nach alter Gewohnheit zu Fuß auf den Weg, den er schon so oft durchmessen hatte.

Als die Freunde in Weimar angekommen waren, stellte es sich heraus, daß die neue Kunstschule erst in einigen Wochen eröffnet werden konnte, weil die innere Ein-



Abb. 27. Ignaz Döllinger. (Zu Seite 75.)

richtung noch nicht vollendet war. Zur Entschädigung fanden sie in Weimar in dem aus Berlin berufenen, mit Lenbach gleichalterigen Reinhold Begas einen geistes- und gesinnungsverwandten Genossen. Alle drei waren über die engeren Grenzen ihrer Heimat hinaus noch wenig oder gar nicht bekannt geworden; um so hochfliegender waren ihre



Abb. 28. Bischof Stroßmayer. (Zu Seite 75.)

Pläne, und um so ungehemmter durch das Gewicht der Anforderungen des realen Lebens konnten sie ihre Luftschlösser bauen. Wie Lenbach erzählt, vertrieben sie sich einstweilen damit die Zeit, daß sie Tag für Tag zusammensaßen und über die Kunst im allgemeinen und ihre Bestrebungen im besonderen „spekulierten und disputierten", und daneben strichen sie in den schönen Umgebungen von Weimar und Jena umher, um sich an der herrlichen Natur und an anderen guten Gaben Gottes, die sie zumeist in Wirtshäusern fanden, zu erfreuen. Eines Tages entdeckten Böcklin und Lenbach auf ihren Streifereien bei einem Wirt einen vortrefflichen französischen Rotwein, eine in einem thüringischen Dorfwirtshaus gewiß seltene Erscheinung, die auch von den beiden „strebsamen Malern", wie Lenbach launig berichtet, nach Gebühr gewürdigt wurde. In drei oder vier Tagen hatten sie den aus 70 Flaschen bestehenden Vorrat vollständig ausgetrunken.

Den frohen Festen folgten aber später viele saure Wochen. Mit dem idealen Gedanken, der den edlen Großherzog Karl Alexander zur Gründung einer Kunstschule auf dem durch Goethe und Schiller geweihten Boden bewogen hatte, wollten sich die bürgerlichen oder vielmehr spießbürgerlichen Verhältnisse der kleinen thüringischen Residenz nicht vertragen. Freiheit der Bewegung inmitten aller Stände der Bevölkerung, ein beständiger Wechsel in der Fülle der Eindrücke, ein lebhafter Verkehr von fremden Künstlern, die etwas Neues zu zeigen haben, und von Kunstfreunden, die etwas kaufen wollen — das sind die hauptsächlichsten, aber noch nicht alle Bedingungen, die eine freie Künstlerseele bloß zum Leben braucht. Zum Wachsen und Gedeihen ist noch manches andere nötig, vor allem ein hochherziger Mäcen, der jeder künstlerischen Individualität mit Zartgefühl entgegenkommt und dabei immer einen offenen Geldbeutel hat. So vielen Künstlern konnte der Großherzog nicht Mäcen zu gleicher Zeit sein; hatte er doch außer den Lehrern für seine Kunstschule auch noch den greisen Bonaventura Genelli nach Weimar berufen, ohne jede Verpflichtung zu einem Amt, nur um diesem großen Idealisten einen sorglosen Lebensabend zu bereiten.

Die drei Freunde empfanden denn auch bald ein Gefühl großer Unbehaglichkeit, keiner hielt es länger als zwei Jahre aus; und wenn man seit jener Zeit die spätere Geschichte der Weimarer Kunstschule verfolgt, die von beständigem Kommen und Gehen der berufenen Lehrer zu erzählen weiß, so wird man den drei jungen Feuerköpfen von damals das Zeugnis nicht versagen können, daß sie in jener Zeit, wo die Kunstschule in Weimar eben erst aus sehr ursprünglichen Verhältnissen ins Leben getreten war, eine viel größere Geduld und Entsagungskraft bewiesen haben, als manche von den Grauköpfen, die in den siebziger und achtziger Jahren nach Weimar berufen wurden, aber schon nach wenigen Monaten den Mut verloren und schnell schieden.

Lenbach war der erste von den drei Freunden, der sich aus der Einsamkeit losmachte, in der die Kunst in Weimar lebte. Schon nach anderthalb Jahren ging er wieder nach München zurück. Der Künstler in ihm hatte in Weimar nichts gewonnen; aber er nahm doch etwas für sein ganzes Leben mit hinaus, die innige Freundschaft mit Böcklin und Begas. Dafür liegen freilich, was Lenbach betrifft, nur äußere Zeugnisse in den Bildnissen vor, die er von Böcklin und Begas zur Zeit jener Jugendfreundschaft und in späteren Jahren gemalt hat, als die Zufälle des Lebens die gereiften Männer wieder zusammenführten. In ihrer Kunst haben sich die drei Freunde nicht merklich beeinflußt. Böcklin, der ältere, hat von keinem von beiden etwas angenommen. In der Auffassung des Bildnisses waren Böcklin und Lenbach sogar von vornherein verschiedener Meinung, die sich später zu schroffen Gegensätzen zuspitzte. Eigentlich hat nur Begas von beiden etwas empfangen: von Böcklin die Neigung zu den Naturgöttern der Griechen, dem bocksfüßigen Volk und seiner Sippschaft von Nymphen und Bacchantinnen, von Lenbach die koloristische Technik, denn Begas pflegt neben der Bildhauerkunst die Malerei, besonders die Bildnismalerei, und in dieser folgt er seit jenen Tagen in Weimar noch jetzt der goldigbraunen Art, die Lenbach zwar von Rembrandt erlernt, aber für unsere Zeit wieder von Grund aus erneuert hat. Zur Erinnerung an jenen in Weimar geschlossenen Freundschaftsbund schalten wir, dem weiteren Entwicklungsgang Lenbachs weit vorausgreifend, schon an dieser Stelle zwei Bildnisse von Böcklin (Abb. 5) und



Abb. 29. Staatsminister von Delbrück. (Zu Seite 75.)

Begas (Abb. 6) ein. Beide zeigen die Dargestellten wie den Darsteller auf der Höhe ihrer Kunst. Als Lenbach seinen Freund Böcklin 1874 in München malte, erfaßte er ihn gerade in einem glücklichen Moment. Der ruhelose Mann hatte vor einigen Jahren abermals seinen Wohnsitz in München genommen, und er durfte mit Stolz auf die inzwischen errungenen Erfolge blicken, namentlich auf die herrlichen Bilder, die er seit 1862, wo er wieder nach Rom zurückgekehrt war, im Atelier Lenbachs und später in Florenz für die Galerie des Grafen von Schack gemalt hatte. Außer ihm hatte er noch andere Freunde in München gefunden, die seine Kunst vollauf zu würdigen wußten, und stolzes Selbstbewußtsein spricht darum auch aus den männlich ernsten Zügen, aus den hellaufleuchtenden, scharf in die Ferne spähenden Augen, die Lenbach auf seiner nur flüchtigen Porträtskizze in wahrhaft faszinierender Kraft lebendig gemacht hat. Während Böcklin auch in jener Zeit noch oft hin und her schwankte, noch herumexperimentierte und mit allerlei Problemen rang, hatte Lenbach damals bereits jenen Scharfblick in der Erforschung der menschlichen Seele und jene unvergleichliche Meisterschaft in der Wiedergabe des menschlichen Auges in Momenten, wo die Seele sich zur höchsten Kraftäußerung, zur höchsten Begeisterung aufschwingt, errungen, die seine Ausnahmestellung in der Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts begründet haben. Um die Bedeutung dieses Bildnisses des schweizerischen Meisters in vollem Umfange zu ermessen, braucht man es nur mit einem fast gleichzeitig entstandenen Selbstporträt Böcklins, dem 1872 gemalten Brustbild mit dem geigenden Tod, zu vergleichen. Danach erscheint der Bildnismaler Böcklin neben Lenbach wie ein nüchterner Chronist neben dem von Gott beseelten Sänger eines Heldengedichts. Obwohl Böcklin kein Bildnismaler von innerem Beruf war, glaubte er dennoch für die Porträtmalerei Talent zu besitzen, und er hatte sich über sie bereits feste Theorien gebildet, als Lenbach in Weimar Gelegenheit fand, mit ihm darüber zu disputieren. Da stellte sich denn bald heraus, daß beide grundverschiedener Meinung waren und daß ihre künstlerischen Grundsätze schon damals weit auseinander lagen. Lenbach hat in jüngster Zeit selbst etwas von diesem Zwiespalt berichtet. Danach verfocht Böcklin die Ansicht, „daß man zum Beispiel bei dem Bildnis eines jungen Mädchens von vornherein sehen müsse, daß es sich um ein solches handle.“ Schon seine Kleidung müsse darum in der Farbe des Frühlings dargestellt werden. Lenbach wollte dagegen von einer solchen Symbolik nichts wissen und vertrat dafür das Recht der Individualität, wofür er als Beispiel eine Blume wählte. „Auf einem grauen Grund gemalt, wird sie sich davon individuell abheben, und so wird auch jede Art von Bildnis als eine individuelle Erscheinung zur Geltung kommen, wenn es sich von einem grauen Hintergrunde abhebt. Sehe ich dieselbe Blume gegen das Licht, so wird sie sofort konventionell, sie wird eine Blume im allgemeinen. Beim Bildnis handelt es sich ja darum, daß es gerade dieses bestimmte Mädchen ist und kein anderes. In diesem Kampfe zwischen der symbolischen und der individuellen Anschauung hat Böcklin sein Leben zugebracht, und ich meinerseits habe Jahre dazu gebraucht, mich aus dieser Anschauung in meine eigene hinüberzuretten.“ Der Nothelfer bei diesem Rettungswerk war ihm Rubens, der seiner Ansicht nach doch noch etwas mehr Phantasie besaß als Böcklin, und der, wenn er Bildnisse malte, denselben Grundsätzen huldigte, die Lenbach gegen Böcklin vertrat, „daß man nämlich die allereinfachsten Mittel und eine taktvolle Lokalität als von der Darstellung des Individuellen unzertrennlich verbunden ansehen müsse.“

Der „wundertätige Magier“ Rubens, wie Lenbach diesen, von ihm besonders hoch verehrten Meister einmal genannt hat, sollte sich bald nach seiner Rückkehr von Weimar nach München auch als Helfer in materieller Not erweisen. Der Graf von Schack trug sich schon seit einiger Zeit, nachdem die Räume seiner Galerie den nötigen Umfang angenommen hatten, mit dem Gedanken, sich neben Gemälden neuerer Künstler auch eine Sammlung von Kopien nach solchen Bildern älterer Meister anzulegen, die ihm auf seinen Reisen so lieb geworden waren, daß er auch zu Hause in beständigem Verkehr mit ihnen zu bleiben wünschte. Während er nach einem Künstler Umschau hielt, der diesen seinen Lieblingsgedanken verwirklichen könnte, traf er eines Tages in der Pinakothek einen jungen Maler, der eben eine Kopie nach dem Bildnis von Rubens' zweiter Frau, Helene Fourment,



Abb. 30. von Riedel, bayerischer Finanzminister. (Zu Seite 76.)

Abb. 31. Bismarckstudien. (Zu Seite 85.)



Abb. 32. Fürst Bismarck.
Im städtischen Museum zu Leipzig. (Zu Seite 86.)

die ihr nacktes Söhnchen auf dem Schoße hält, vollendet hatte. „Man konnte hier", so erzählt Graf Schack, „kaum noch von einer Kopie reden. Das Original war in allen seinen Feinheiten so wundervoll reproduziert, daß man es ein Faksimile nennen durfte. Beim ersten Anblick gewann ich die Überzeugung, derjenige, welchem diese Arbeit so unübertrefflich gelungen, sei für den von mir in Aussicht genommenen Zweck geeignet, wie schwerlich ein anderer." Es war Franz Lenbach, der mit Freuden auf den Vorschlag des Grafen einging, in dessen Auftrag zur Anfertigung einiger Kopien nach Italien



Abb. 33. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 86.)

und zwar zunächst nach Rom zu reisen. Bei der Besprechung der Einzelheiten stellte sich bald eine Übereinstimmung zwischen dem Maler und seinem Auftraggeber heraus. Während seines ersten kurzen Aufenthaltes in Florenz und Rom hatte auch Lenbach zumeist denselben Werken seine höchste Bewunderung zugewendet, die der Graf besonders liebte. Zunächst sollte eine Kopie von Tizians „himmlischer und irdischer Liebe" (damals noch im Palazzo Borghese) in Angriff genommen werden, und Lenbach begab sich 1863 nach Rom, wo er sich zusammen mit Böcklin und dem geistvollen Genre- und Architekturmaler Ludwig von Hagn ein Atelier mietete. Auch Böcklin war damals für den Grafen



Abb. 31. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 86.)

von Schack beschäftigt, und mit L. von Hagn trat dieser mehrere Jahre später ebenfalls in Verbindung. Als Graf Schack zu Anfang des Jahres 1864 nach Rom kam, fand er die Kopie nach dem Bilde Tizians vollendet vor, „und zwar in so überraschender Trefflichkeit, daß ich oft, während ich sie vor dem Originale stehen sah und mit dem letzteren verglich, meinte, man könnte sie mit diesem vertauschen, ohne daß es jemand merken würde." Man könnte annehmen, daß der berechtigte Stolz auf den köstlichen



Abb. 35. **Fürst Bismarck.** Bezeichnet: Friedrichsruh 1. April 1892.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 86.)

Besitz das Auge des Grafen etwas geblendet hätte; aber alle späteren Beurteiler haben sich seiner Meinung angeschlossen, und auch wir, die wir diese und andere Kopien der Schackschen Galerie mit kühlen Augen betrachten, müssen, freilich nur nach der Erinnerung, da ein unmittelbarer Vergleich des Originals mit der Kopie nicht mehr möglich ist, bekennen, daß hier, wenn man von der etwas geringeren Sicherheit und Schärfe

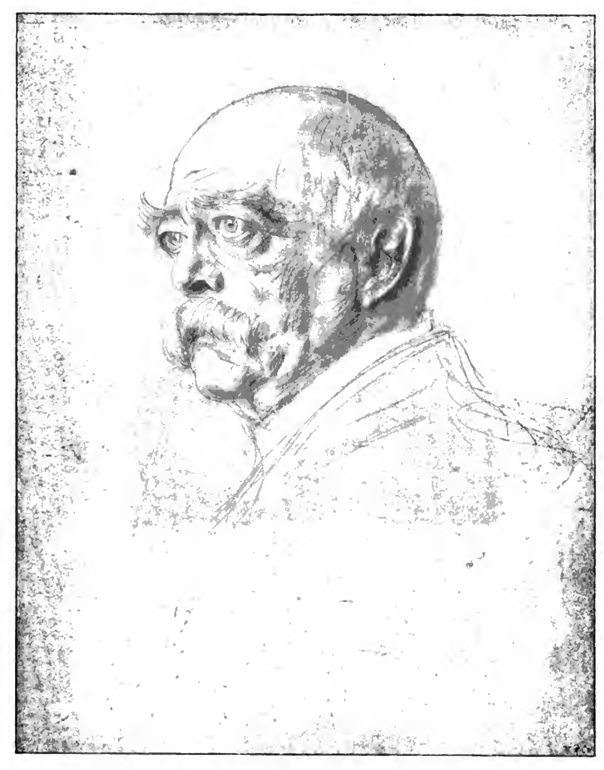


Abb. 36. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 88.)

der Zeichnung absieht, das Höchste geleistet worden, was einem modernen Kopisten überhaupt erreichbar ist. Allerdings dürfte es außer Lenbach nur sehr wenige Künstler geben, die so tief in die Technik der alten Meister, insbesondere Tizians, eingedrungen sind wie er, zumal in unserer Zeit, wo das Studium der Alten in den Augen der Mehrzahl der heranwachsenden Künstlerjugend ein nahezu überwundener Standpunkt geworden ist. Trotz des Scharfblickes, mit dem Lenbach begabt ist, ist es bisweilen auch ihm nicht gelungen, gewisse Geheimnisse der Tizianischen Technik zu enthüllen. Er bekannte dann, als ihn jemand im Gespräch danach fragte, ganz offen, daß er dies oder jenes nicht verstände.



Abb. 37. Fürst Bismarck. Nach einer Zeichnung 1891. (Zu Seite 88.)

„In der Madrider Galerie“, so erzählte er einmal dem Kunstschriftsteller W. Wyl, „gibt es von ihm (Tizian) eine ganze Anzahl von Hauptwerken, darunter Bilder von unendlich liebevoller Durchführung. Doch kommt man kaum dazu, sie kühl auf ihre Technik hin zu prüfen, da man von ihrer berückenden Schönheit hingerissen wird. Man vergißt ganz und gar, daß man Malereien vor sich hat, so wird man durch das Unfaßliche, das Märchenhafte, das Mystische seiner Werke hingerissen.“

Lenbachs Vorliebe für Tizian ging in späteren Jahren sogar so weit, daß er bisweilen, unbeschadet seiner unbegrenzten Verehrung des unerreichbaren Meisters, unmittelbar mit ihm zu rivalisieren suchte, wie man gestehen muß, einige Male mit dem glänzendsten Erfolge, wie z. B. auf seinem 1895 gemalten Selbstporträt, das unser Titelbild wiedergibt, und auf dem Bildnis des Grafen von Moy (Abb. 7), bei denen das ganze Arrangement und die Tracht den Eindruck altitalienischer Bilder noch verstärken, und auf einigen weiblichen Idealfiguren, wie z. B. der nackten Halbfigur einer Schlangen



Abb. 38. Fürst Bismarck. (Zu Seite 88.)

königin, um deren Arme sich eine Riesenschlange windet, und in einer Tochter der Herodias, die direkt auf ein bekanntes Tizianisches Vorbild zurückgeht, aber im Schnitt und im Ausdruck des verführerischen, marmorkalten Angesichts doch durch und durch modern ist (Abb. 8). Hier hat Lenbach besonders im Fleischton eine Feinheit, einen malerischen Schmelz erreicht, daß auch dieses Bild sich dicht neben einem Tizian behaupten würde.

Nach der trefflichen Lösung seiner ersten Aufgabe für den Grafen von Schack trug ihm dieser noch eine Reihe anderer Kopien auf, zunächst eine Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers nach Pordenone (im Palazzo Doria) und eine Mutter mit ihrem Kinde von Murillo (im Palazzo Corsini), und dann begab sich Lenbach



Fürst Bismarck.
Pastell im Besitze des Herrn Prof. Dr. Horst Kohl in Leipzig.
Photogravureverlag von Kupfer & Herrmann, Berlin.



Abb. 39. Fürst Bismarck. 1896. (Zu Seite 88.)

zur Ausführung weiterer Arbeiten nach Florenz, wo er außer der Venus Tizians in der Tribuna der Uffizien und dem Konzert Giorgiones im Palazzo Pitti eine Reihe von Bildnissen kopierte, in denen Graf Schack die höchsten Leistungen verkörpert sah, zu denen sich die Maler der italienischen Renaissance erhoben haben. So kopierte Lenbach das Bildnis des Pietro Aretino und das eines jungen blonden Mannes, der Tradition nach eines Engländers, von Tizian im Pittipalast, dann das eines kleinen Mädchens aus der Familie Strozzi von Tizian, das sich damals noch im Palazzo Strozzi befand, später aber in das Berliner Museum gelangt ist, das Selbstporträt des Andrea del Sarto, dann aber auch die beiden Selbstbildnisse von Rubens in den Uffizien und im Pittipalast und das seiner ersten Gattin, Isabella Brant. Auch in der hohen Schätzung von Rubens als Bildnismaler waren Graf Schack und Lenbach durchaus eines Sinnes.

Beide sind, unabhängig voneinander, zu derselben Überzeugung gekommen, daß Rubens einer der besten Bildnismaler aller Zeiten war.

Aber nicht bloß sein technisches Geschick hat Lenbach während dieser Jahre in Rom und Florenz ausgebildet, auch sein künstlerisches Gefühl, das, was er selbst „Takt"



Abb. 40. Franz Liszt. 1884. (Zu Seite 90.)

nennt und worin er das Höchste aller Kunstübung sieht, ist in Rom bei der Betrachtung der dort in Palästen aufgehäuften Kunstschätze jeglicher Art erweckt worden. Obwohl ihm diese Welt fast noch völlig fremd war, ließ er sich durch den Reichtum nicht blenden. Nachdem er die erste Überraschung und Verblüffung überwunden hatte, sah er bald ein, daß sich ein wirklich gutes Werk der Malerei, sei es ein klassisches oder ein von klassischen Vorbildern beeinflußtes Bild, neben allen Kostbarkeiten von Marmor, Bronze,

edlen Steinen, Kleinodien, Gobelins, Samt und Seidenstoffen, prunkvollen Möbeln und dergleichen mehr sehr wohl behaupten, alles übrige sogar überragen könnte, wenn das Bild nur richtig aufgestellt würde. Dieser Gedanke hat ihn seitdem unablässig beschäftigt. Aber erst 20 Jahre nach jenen römischen Eindrücken ist er dazu gekommen,



Abb. 41. Königin Margherita von Italien. 1886. (Zu Seite 90.)

das Ideal, das ihm bei der Aufstellung von Kunstwerken damals schon vorschwebte, zu verwirklichen, zunächst in seinem eigenen Hause in München und dann auf mehreren Ausstellungen im Münchener Glaspalast, wo ihm besondere Räume zur praktischen Durchführung seiner Absichten überlassen wurden.

Nach Vollendung der Kopien für den Grafen von Schack kehrte Lenbach 1866 nach München zurück. Er brachte auch zwei Bildnisse mit, das seines römischen Werk

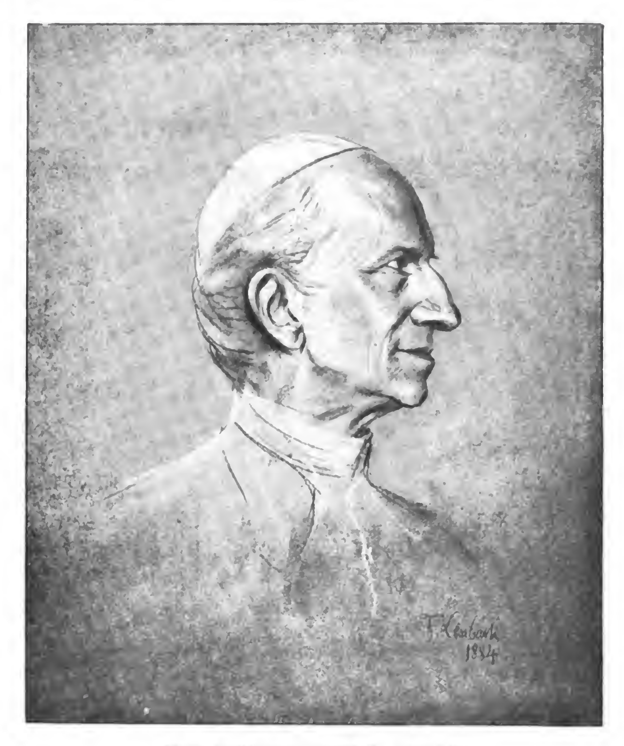


Abb. 42. Papst Leo XIII. Zeichnung 1884. (Zu Seite 92.)

stattgenossen L. von Hagn und sein eigenes, das er für den Grafen von Schack bestimmt hatte (Abb. 9). Das Bildnis des Malers von Hagn stellte er in München aus, um zu zeigen, was er inzwischen von den alten Meistern gelernt. Nach dem Bericht Pechts hatte er auch hier wieder, nur mit größerem Erfolg, jenes System angewendet, das den Künstlern durch das Unmalerische des modernen Kostüms nahe gelegt wird, nämlich „alle Nebendinge im dämmernden Halbdunkel verschwinden zu lassen, die volle Lichtfülle nur auf den Kopf zu sparen und durch solche Konzentration jene Harmonie und geschlossene Wirkung zu erreichen, welche das erste Erfordernis dessen ist, was man ein „Bild“ nennt.“ Nach denselben koloristischen Grundsätzen hat Lenbach auch sein Selbstbildnis gemalt: auf das Antlitz ergießt sich ein breiter Strom vollen Lichtes; aber diese Fülle von Licht



Abb. 43. Papst Leo XIII. (1885.)
In der Neuen Pinakothek in München. (Zu Seite 92.)

wird noch durch den kristallklaren Glanz der Augensterne überstrahlt. Dieses Selbstbildnis, ferner Bildnisse Paul Heyses, seiner Braut, des Fräuleins Schubert, des Malers von Hagn, des Kupferstechers Geyer und seiner Schwester sandte Lenbach auf die Pariser Weltausstellung von 1867, und Pecht rühmte von ihnen damals, daß sie „zu jenen nicht zahlreichen Werken gehören, von denen man sich vorstellen kann, daß sie noch im folgenden Jahrhundert interessieren, weil der Prozeß der Durchbildung des Stoffes zum Kunstwerk, der bei den Modernen meist in der Photographie stecken bleibt, vollständig und reizend vollendet ist.“

Lange hielt sich Lenbach in München nicht auf. Nachdem er noch das Bildnis der Gattin van Dycks (in der Münchener Pinakothek) im Auftrage des Grafen kopiert hatte, schickte ihn dieser im Spätsommer 1867 nach Madrid, wo er wieder einige Werke von Tizian, zunächst das berühmte Reiterbildnis Karls V., nachbilden sollte. Nach der Vollendung dieser Kopie, die die nach der „himmlischen und irdischen Liebe“ vielleicht noch übertrifft, weil hierbei der Bildnismaler mit seinem persönlichen Ehrgeiz beteiligt war, führte Lenbach noch mehrere andere nach Tizian, Tintoretto und Velazquez aus, fand daneben aber auch Gelegenheit, einige Bildnisse, wie z. B. das des spanischen Marschalls Narvaez, zu malen. Im April 1868 begab sich Graf Schack selbst nach Spanien und unternahm nach mehrwöchigem Aufenthalt in Madrid mit Lenbach und dem jungen Maler Ernst von Liphart, den er ebenfalls mit der Ausführung einiger Kopien beauftragt hatte, einen Ausflug nach Andalusien. Während der Graf mit dieser Reise in erster Reihe wissenschaftliche Zwecke verband, tat er zugleich ein gutes Werk, indem er den beiden Malern den ersten Blick in ein märchenhaftes Land eröffnete, das bei den damaligen Verkehrsverhältnissen nur wenigen reich begüterten Menschen zugänglich war. In dem Buche über die Entstehung seiner Gemäldesammlung widmet Graf Schack der Schilderung dieser Reise einen langen Abschnitt. Es scheint, daß ihn, den älteren, gereiften Mann, der Umgang mit den beiden jungen Malern in dieser herrlichen Natur erquickt und erhoben hat. Über Cordova gingen sie nach Sevilla, dann nach Gibraltar, und von da unternahmen sie einen Ausflug an die afrikanische Küste, nach Tanger, „das den beiden Malern durch die fremdartigen Trachten und Physiognomien der Bewohner überaus interessant war . . . . Lenbach versichert noch jetzt (1880), daß ihm Tanger durch seine ganze fremdartige Erscheinung und die wilde Originalität seiner Bewohner einen größeren Eindruck gemacht habe, als das freilich in anderer Hinsicht unendlich merkwürdigere Kairo, das er seitdem gesehen hat . . . . Unser nächstes Ziel und das Hauptziel der ganzen Reise war das wundervolle Granada, das ich nun zum fünftenmal besuchte . . . . Ich glaubte es nie so herrlich erblickt zu haben, und in vollem Maße bestätigte sich die mir schon früher gewonnene Überzeugung, es sei der schönste von allen Punkten der Erde, die ich auf meinen vielen Reisen gesehen . . . . Meine beiden Maler waren so berauscht von der Herrlichkeit Granadas, daß sie in den ersten Tagen ganz ihre Kunst vergaßen und nur in dem Genusse schwelgten, welchen die zauberische Natur bot. Dann aber fühlten sie das Bedürfnis, einigen der empfangenen Eindrücke Dauer zu verleihen und die dazu besonders geeigneten Ansichten in Umrissen und Farbe festzuhalten.“ Obwohl Lenbach trotz seiner zahlreichen Studien in Aresing und Umgebung kein Landschaftsmaler von Beruf war, gelang es ihm dennoch, drei Landschaftsbilder dieser an wechselnden Farbenzaubern unendlich reichen Natur abzugewinnen, die wohl imstande sind, einen der Wirklichkeit entsprechenden Eindruck hervorzurufen: einen Blick auf die Vega von Granada von der Torre de las Infantas aus, den Tocador de la Reina auf der Alhambra und eine Gesamtansicht der Alhambra von San Nicolas aus. Der Besitz dieses letzteren Bildes hat den Grafen, wie er selbst bekennt, „wahrhaft glücklich“ gemacht, einerseits aus persönlichem Interesse, weil es ihn so lebhaft wie kein anderes in die alte Maurenstadt zurückversetzte, andererseits wegen seines rein künstlerischen Wertes, „weil hier ein bedeutender Künstler, ebenso wie er in seinen Porträts das innere Wesen des Menschen darzustellen weiß, die Seele der Landschaft wiedergegeben hat, welche sich ihm im begeisterten Moment enthüllt.“

Außer diesen drei Landschaften hat die Schacksche Galerie noch eine andere Erinnerung an diese spanische Reise in dem Bildnis eines von düsterem Fanatismus glühenden Franziskanermönchs aufzuweisen. „So mag,“ sagt Graf Schack von dieser Bildnisstudie, „Torquemada ausgesehen haben, der aus Herzensbedürfnis und aus inniger Überzeugung, ein gottgefälliges Werk zu vollbringen, im Zeitraume weniger Jahre zehntausend Ketzer verbrannte.“ Während Lenbachs Begeisterung für Tizian durch seine in Madrid gemachten Studien noch wuchs, scheint er zu Velazquez damals noch in kein so intimes Verhältnis getreten zu sein. Wenigstens lassen sich in seinen Schöpfungen der nächsten Jahre keine sicheren Spuren davon erkennen, und auch später sah er sich zu



Abb. 44. Prinzessin T . . . . 1886. (Zu Seite 103.)

dem bei aller Vornehmheit doch innerlich und äußerlich kühlen und zurückhaltenden Spanier bei weitem nicht so innig hingezogen, wie zu Tizian. Auch hat er mit Velazquez niemals so unmittelbar gewetteifert wie mit dem großen Venezianer. Höchstens könnte man dergleichen in der feinen Bildnisstudie eines Herrn Hartung (Abb. 10) vermuten, auf der die Persönlichkeit des Malers völlig hinter der originellen Erscheinung des Dargestellten zurücktritt.

Den Rückweg nahmen die Reisenden über Südfrankreich, wo besonders Avignon einen tiefen Eindruck auf Lenbach machte. Bald darauf trennte er sich von seinen Reisegefährten, weil er seinen Freund Böcklin besuchen wollte, der damals (1868) in seiner schweizerischen Heimat weilte. Lenbach erzählt, daß er wieder, wie in Weimar, mit Böcklin bei vollen Gläsern die ganze Nacht hindurch über die tiefsten Probleme der Kunstphilosophie disputiert habe, und wie sehr er auch in seiner Anschauung vom individuellen Bildnis von der Böcklins abwich, so gab er doch immer wieder zu: „Alles in allem genommen ist Böcklin der geistreichste Künstler, mit dem ich je in meinem Leben zusammengetroffen bin; er ist voll von unerwarteten Beobachtungen und drückt sich sehr glücklich und schlagfertig in einer überraschenden und originellen Sprache aus." Nachdem Lenbach nach München zurückgekehrt war, hatte er seine Lehrjahre hinter sich. Er wußte, daß er zum Bildnismaler berufen war, und er malte fortan nur noch Bildnisse, wenn er bisweilen auch das Persönliche durch die neutrale Bezeichnung „Studienkopf" oder „Bildnisstudie" verschleierte. Wenn ein so rücksichtsloser und offenherziger Mann wie Lenbach eine solche Verschleierung anwandte, so gehorchte er sicherlich nur seinem Taktgefühl oder einem Zuge des Herzens, und es wäre daher taktlos, wenn wir bei der Fülle anziehender Gesichter, die sich vor den Augen unserer Leser ausbreiten werden, mehr sagen oder gar verraten wollten, als der Künstler selbst bei öffentlichen Ausstellungen oder bei Reproduktionen seiner Gemälde und Zeichnungen in Zeitschriften und Sammelwerken gewollt hat.

In den Jahren 1866—1871 entstanden in München u. a. O. das vornehme Repräsentationsbildnis des Barons (späteren Grafen) von Schack in halber Figur, das einen Ehrenplatz in seiner dem Deutschen Kaiser vermachten Galerie erhalten hat, und die Bildnisse der beiden Meister Moritz von Schwind und Gottfried Semper. Die Studien dazu hat Lenbach zusammen auf einer Leinwand gemalt (Abb. 11). Semper hielt sich damals in München auf, weil König Ludwig II. den Bau eines großartigen Festopernhauses plante, worin hauptsächlich Richard Wagners Musikdramen unter dessen eigener Leitung zur Aufführung kommen sollten. Zur Ausführung dieses Baues war Semper ausersehen worden; aber die Verwirklichung des Planes scheiterte an der Verständnislosigkeit und dem Widerstand der Münchener Stadtbehörde, wodurch der König aufs tiefste verletzt wurde. Mit Semper schloß Lenbach innige Freundschaft, die er in späteren Jahren sehr energisch betätigte, einmal als es galt, eine Versöhnung zwischen den beiden alten Freunden Semper und Wagner herbeizuführen, die auseinander gekommen waren, weil Semper den König Ludwig auf Bezahlung seiner zweijährigen Vorarbeiten für das geplante Festopernhaus verklagt hatte, ein zweites Mal, als nach dem Tode Sempers dessen künstlerische Tätigkeit in Wien in einer dortigen Tageszeitung einer abfälligen Kritik unterzogen wurde, die Lenbach zu einer tapferen Verteidigung seines verewigten Freundes herausforderte.

Richard Wagner, der Ende des Jahres 1865 durch die Intrigen seiner Feinde aus München vertrieben worden war, hielt sich im Sommer 1868 wieder einige Zeit in München auf, wo am 21. Juni die erste Aufführung seiner „Meistersinger" stattfand, und damals traf Lenbach zum erstenmal mit dem außerordentlichen Manne zusammen, dem er bald ein enger Freund wurde und dessen Bildnis er der Nachwelt in ebenso klassischer Form überliefert hat wie die der beiden Heroen Bismarck und Moltke. Wie viele auch versucht haben, die Züge des großen Tondichters in Gemälden, graphischen Darstellungen und plastischen Gebilden festzuhalten — keinem ist es gelungen, so tief wie Lenbach in sein innerstes Wesen einzudringen, mit kongenialer Kraft aus seinem Antlitz den blendenden Zauber dieses seltenen Mannes herauszulösen, der trotz seines oft



Abb. 45. Bildnis. (Zu Seite 104.)

rätselhaften Wesens die Hälfte seiner kunstliebenden Zeitgenossen begeisterte und zu Mitgliedern einer begeisterten Gemeinde zusammenzwang, die seine Zwecke mit leidenschaftlichem Eifer förderte. Lenbach war einer der ersten Künstler, die sich zu Wagner



Abb. 46. Frau von Poschinger. 1885. (Zu Seite 105.)

bekannten, weil der Maler in der Kunst des Musikers ein ihm verwandtes Element herausfühlte, und diesem Bekenntnis verdankt er es, daß er überall, wo sich eine Wagnergemeinde zusammenfand, freudig begrüßt wurde, woraus wieder seiner Kunst ein großer Vorteil erwuchs. Er lernte durch die Vermittlung der Wagnerschen Musik eine große Zahl bedeutender Männer, geistvoller und anmutiger Frauen kennen, und zuletzt war es eine Art Ehrenpflicht, daß jeder, der in der Wagnergemeinde eine Rolle spielte,

sich von Lenbach malen ließ, vorausgesetzt, daß dieser auch Neigung und Lust dazu spürte oder daß *ihm* die Physiognomie etwas wert war.



Abb. 47. Prinzessin Clementine von Sachsen-Coburg. (Zu Seite 108.)

Bildnisse Richard Wagners hat Lenbach viele gemalt, in Öl und Pastell. Man findet sie in öffentlichen Galerien und in Privatbesitz. Aber die in Öl gemalten Bildnisse sind für die Reproduktion trotz ihres prächtigen Rembrandtschen Goldtons nicht immer die günstigsten. Zu einer ehernen, fast monumentalen Größe hat Lenbach den Kopf Wagners dagegen in zwei schlichten Zeichnungen gesteigert, die unsere Abbildungen 12

und 13 wiedergeben. Diese Zeichnungen sind ein unschätzbares Material für Bildhauer, die sich an ein Denkmal des Meisters heranwagen — so vollkommen plastisch hat Lenbach diesen Kopf bereits durchgebildet.

Trotz einiger Aufträge sah Lenbach bald die Notwendigkeit ein, ein anderes Feld für seine sich in ungestümer Fruchtbarkeit regende Bildniskunst suchen zu müssen. Moritz



Abb. 48. Lillian Sanderson. (Zu Seite 108.)

von Schwind, dem es beschieden war, noch wenige Jahre vor seinem Tode in seiner Vaterstadt eine große monumentale Arbeit, die Wandgemälde im neuen Hofoperntheater, ausführen zu dürfen, hatte ihn auf Wien aufmerksam gemacht und ihn an die Familie des kunstliebenden Bankiers Todesco empfohlen, die ihn einlud, 1871 nach Wien zu kommen. Er folgte dieser Einladung, und durch die Familie Todesco wurde er mit Frau



Abb. 49. Lady Blennerhasset. (Zu Seite 108.)

von Werthheimstein bekannt, in deren Salons sich die Blüte der Geburts- und Geistes-aristokratie Wiens, Staatsmänner, Künstler, Gelehrte, Schriftsteller zusammentrafen. Hier fand Lenbach nicht nur genug geistige und künstlerische Anregung, sondern auch eine Fülle anziehender Modelle, die ihre Individualität, ihr geistiges Leben, ihr Temperament dem beobachtenden Künstler viel schneller und freigebiger offenbarten, als es in München der Fall gewesen war. Zunächst blieb Lenbach nur einige Wochen in Wien. Nach kurzem Aufenthalt in München kehrte er aber 1872 dorthin zurück, um sich für mehrere Jahre niederzulassen. Er schlug sein Atelier in demselben Hause auf, in dem Makarts berühmte

Werkstatt lag, und bald trat er zu diesem Künstler, der schon den vollen Glanz seines jungen Ruhms genoß, in ein inniges Freundschaftsverhältnis. Die Bildnisaufträge strömten ihm so zahlreich zu, daß er bereits nach kaum einjähriger Tätigkeit mit fünfzehn Bildnissen auf der Wiener Weltausstellung erscheinen konnte. Schon bei seiner Ankunft in Wien war sein Ruhm so fest begründet, daß man den beiden Bildnissen, mit denen er auf der Frühjahrsausstellung von 1872 im Wiener Künstlerhause auftrat, einem kleinen, nur skizzenhaften Brustbilde Richard Wagners und einem Bildnis einer Gräfin Usedom, einen Ehrenplatz im Stiftersaale neben Passini und Meissonier einräumte. Das Bildnis Wagners wurde schon damals als das beste bezeichnet, was von dem Tondichter bis dahin bekannt geworden war.

Während seines fast dreijährigen Aufenthalts in Wien malte er den Grafen und die Gräfin Andrassy, den Grafen Wilczek, die Fürstin Obrenowitsch, die Gräfin Clam-Gallas, Frau von Muchanow und noch viele andere Mitglieder der aristokratischen Gesellschaft. Besonders die erstgenannten Bildnisse lenkten die Aufmerksamkeit des Kaisers Franz Joseph auf sich, der ihn nach Ofen kommen ließ, um dort sein Bildnis zu malen, das zugleich mit dem des deutschen Kaisers Wilhelm I., den Lenbach in Berlin gemalt hatte, auf der Wiener Weltausstellung von 1873 erschien. Gerade diese beiden Bildnisse hatten aber nicht den Erfolg, den man nach den bisherigen Schöpfungen des Künstlers erwartet und den sich vielleicht auch Lenbach selbst versprochen hatte. Selbst ein wohlwollender Kritiker wie Friedrich Pecht, der doch ein volles Verständnis für die künstlerische Eigenart und die geistige Kraft Lenbachs besaß, ging so weit, ihm damals und auch noch in späteren Jahren die Fähigkeit für die repräsentative Malerei abzusprechen. Er bleibe hier weit hinter dem Geschmack des Arrangements und der sicheren Meisterschaft der Zeichnung mancher Franzosen zurück, obwohl er die Franzosen doch an Seele und an Feinheit des Farbensinns oft überträfe. Die Zeichnung wäre überhaupt seine größte Schwäche, die oft störend herausträte. Auch hätte seine Modellierung nicht die wunderbare Festigkeit eines Velazquez oder Holbein. Er malte eigentlich nur den Kopf gut, pflegte die Hände zu vernachlässigen und die Figur im Halbdunkel verschwinden zu lassen. Aus diesen Gründen, und weil er Uniformen und Orden, Spitzen und Juwelen mit Gleichgültigkeit behandelte, würde er nie in dem Sinne Hofmaler werden, wie es früher Winterhalter gewesen und seit Beginn der siebziger Jahre H. von Angeli war.

Manches an dieser Kritik ist berechtigt, obwohl man bei Lenbach niemals weiß, wo bei ihm die Grenze zwischen Nichtkönnen und Nichtwollen zu suchen ist, was bei ihm Absicht und Berechnung oder wo wirklich ein Mangel an künstlerischem Vermögen festzustellen ist. Über die Art seines Schaffens hat er selbst ein Bekenntnis abgelegt, das uns zur höchsten Vorsicht in der Kritik seiner Bildnisse mahnt und uns stets die Frage vorlegt: Ist hier der echte Eindruck eines aufs höchste gesteigerten Lebens erreicht oder nicht? Als er einst zur Zeit, wo er in Aresing bei seinem Freunde Hofner eifrige Naturstudien machte, das Bildnis seines Bruders malte, fuhr es ihm, wie er später dem Kunstschriftsteller Wyl erzählt hat, durch den Kopf, „daß in der alten Kunst allemal dasjenige Werk, welches einen ganz unmittelbaren Eindruck macht, mit der größten Rücksichtslosigkeit aus der Fülle der Erscheinungen herausgeschnitten ist, ohne daß etwas dazu getan oder genommen wäre. Diese Ausschließlichkeit, diese Konzentration auf die vorliegende Aufgabe, als ob es nichts auf der Welt für den Künstler gäbe als gerade diese einzige Aufgabe; dieses Gefühl, daß das lebendige Wesen, das man vor sich hat, nie wieder kommt, daß es ein Unikum ist in der Welt der Erscheinungen, macht dem Künstler den Gegenstand seines Schaffens zum Ereignis. Er fühlt sich durchdrungen von der Pflicht, der zerstreuten, unruhigen Natur gegenüber etwas zu schaffen, was für alle Zeiten dauern und auf den Beschauer einen einschneidenden Eindruck machen soll ... Alle diese Ideen kamen mir, während ich an dem Bildnisse meines Bruders malte. Ich fühlte, daß ich nichts auf der Welt zu tun hätte, als etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen, was auf meinem Bilde den Eindruck einer machtvollen Lebensfülle machen müsse, und daß das nur zu erreichen sei in einer glücklichen Form, aus der alles ausgeschieden wäre, was die Einheit stören könnte, das Licht rhythmisch verteilt, alles



Abb. 50. Porträtstudie. 1881. (Zu Seite 109.)



Abb. 51. Frau Keller. 1885. (Zu Seite 109.)

gleichsam zu einem dramatischen Moment gesteigert wäre, zugleich aber wieder zu harmonischer Ruhe durchgebildet."

Diesen künstlerischen Grundsätzen, einem Stück praktischer Ästhetik, das der Beobachtungsschärfe Lenbachs ein glänzendes Zeugnis ausstellt, hat er oft Arme, Hände



Abb. 52. Bildnisstudie. 1886. (Zu Seite 109.)

und ganze Körper, blitzende Uniformen und kostbaren Damenputz geopfert; aber er hat auch ebenso oft bewiesen, daß er plastisch und fest wie Holbein und Velazquez modellieren und auch eine ganze Figur in ruhiger, sicherer Zeichnung durchführen kann. Was allein die plastische Schärfe der Modellierung anbelangt, so zitieren wir nur als klassisches Beispiel aus der letzten Zeit ein 1897 gemaltes Brustbild des Reichskanzlers Fürsten

von Hohenlohe (in der Berliner Nationalgalerie), auf dem der Oberkörper oder vielmehr nur der ihn bedeckende Pelz ganz flüchtig in dünnen Lasurfarben hingestrichen ist, nur damit der Kopf mit der hochgewölbten Stirn und den hell leuchtenden, scharf ausblickenden, großen Augen, auf den alles Licht konzentriert ist, in „machtvoller Lebensfülle" hervortrete.

Ein Hofmaler ist Lenbach trotz der Prophezeiung Pechts doch geworden, freilich nicht in dem Sinne, der mit dem Namen eines Hofmalers den Begriff des galanten und



Abb. 53. Bildnisstudie. (Zu Seite 109.)

höfischen Schmeichlers verbindet, der sich in liebedienerischer Geschmeidigkeit allen Launen seiner hohen Auftraggeber fügt. Aber nach seinen glänzenden Erfolgen haben ihn die Mächtigen und Großen dieser Erde doch gesucht, und in späteren Jahren, nachdem ihm durch die unwandelbare Gunst des Fürsten Bismarck alle Wege geebnet waren, hat er auch noch einmal den Weg zu Kaiser Wilhelm I. gefunden, dem er diesmal bis in die Tiefe seiner Seele geschaut hat. Ein Repräsentationsbild ist das Porträt, das er im Spätsommer 1887 gemalt hat, wiederum nicht geworden. Es war, wenn wir recht be-

richtet sind, an einem schwülen Augustnachmittag, als Lenbach die Naturstudie zu jenem Bildnis im Neuen Palais bei Potsdam malte. Auch über den Greis, der keine Zeit hatte, müde zu sein, war ein Moment gekommen, wo er die neun Jahrzehnte, die hinter ihm lagen, als eine schwere Bürde empfand und wo zudem seine Seele durch die Sorge um das Leben des einzigen Sohnes bedrückt wurde. In diesem Augenblicke tat Lenbach



Abb. 54. Weiblicher Studienkopf. (Zu Seite 109.)

einen Blick in das Herz des edlen, gütigen Menschen, und was er geschaut hat, hat er in die von Gram und Kummer durchfurchten Züge, in die schmerzvoll blickenden Augen gelegt. So hat uns der Künstler mit genialer Hand enthüllt, was der greise Held sonst nur in demütiger Ergebung seinem Gott anvertraute, und uns ein Abbild des Kaisers aus seinem letzten Lebensjahre geschaffen, das gleichsam die ganze Geschichte



Abb. 55. Bildnisstudie. (Zu Seite 109.)

dieses reichen, viel begnadeten, aber auch von schweren Stürmen erschütterten Lebens zusammenfaßt. Nach dieser kostbaren, geschichtlichen Urkunde, mit der sich kein anderes Bildnis des großen Kaisers an künstlerischem und psychologischem Wert vergleichen läßt, hat Lenbach in späteren Jahren mehrere Porträts Wilhelms I. gemalt, von denen sich zwei in öffentlichen Sammlungen befinden: das eine im städtischen Museum zu Leipzig (Abb. 14), das andere im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Von regierenden deutschen Fürsten, deren Namen mit dem Zeitalter Kaiser Wilhelms I. eng verbunden sind, hat Lenbach außer dem Oberfeldherrn der deutschen Heere in den siebziger Jahren noch König Ludwig I. (Abb. 15) und König Ludwig II. von Bayern, letzteren für den Saal des Münchener Rathauses, den Prinzregenten Luitpold von Bayern (Abb. 16), den Großherzog Friedrich von Baden, den Herzog Georg von Sachsen-Meiningen, Kaiser Wilhelm II., zu Anfang der neunziger Jahre auch den König Albert von Sachsen für das städtische Museum in Leipzig porträtiert. Im Beginn der achtziger Jahre entstand

das Bildnis des Prinzen Ludwig von Bayern und seiner Familie, auf dem Lenbach wohl zum erstenmal gezeigt hat, daß ihm auch die Psychologie der Kinder von Interesse ist (Abb. 17). In der Haltung und Bewegung dieser Kinder ist freilich noch nicht viel Leben vorhanden. Man darf sogar sagen, daß Lenbach seitdem nichts gemalt hat, was steifer, lebloser und gezwungener komponiert worden ist, als dieses Familienbild. Ganz und gar in die Tiefen einer Kinderseele ist Lenbach auch erst viel später gedrungen, als er ein eigenes Kind an sein Herz drücken und an diesem seinem liebsten Modell Studien machen konnte, deren Naturwahrheit noch durch Liebe und Zärtlichkeit gesteigert wurde.

Noch im Jahre der Wiener Weltausstellung, 1873, fand Lenbach die erste Gelegenheit, einen der beiden deutschen Helden von 1870/71 zu porträtieren, deren Bildnisse vornehmlich seinen Weltruf begründet haben. Graf Moltke gewährte ihm die erste Porträtsitzung, und wenn auch das erste danach ausgeführte Bild die geistige Bedeutung des großen Feldherrn und geistreichen Menschen noch nicht völlig erschöpfte (Abb. 18), so wurde doch damit zwischen Moltke und Lenbach ein Verkehr angebahnt, der mit den Jahren an Vertrautheit und Innigkeit zunahm. Von Jahr zu Jahr ist er dann tiefer in das geistige Wesen Moltkes und auch in das Studium des Gehäuses von Knochen, Muskeln und Haut, das den Sitz dieses seltenen Geistes umschloß, eingedrungen. Moltke kam seinem Maler in den letzten Jahren seines Lebens sogar so weit entgegen, daß er ihm eine Gunst erwies, die keinem anderen Porträtmaler bei seinen Lebzeiten zu teil geworden ist: er befreite seinen Kopf von der Perücke, die er schon in jungen Jahren anzulegen gezwungen worden war, und so enthüllte sich dem Künstler der ganze Bau des hoch gewölbten Schädels, dessen Träger aus dem furchtbarsten Handwerk dieser Welt eine Kunst gemacht, der den Krieg zum Kunstwerk erhoben hatte (Abb. 19). Aus solchen intimen Studien konnten so klassische Abbilder dieser hoch gearteten Denkernatur hervorgehen, wie sie die Nationalgalerie in Berlin, das Museum in Frankfurt a. M. und andere öffentliche Sammlungen besitzen.

Während des Winters 1873 auf 1874 hielt sich Lenbach einige Zeit in Berlin auf. Er und seine Kunst waren in der deutschen Reichshauptstadt keine Fremdlinge mehr. Zu Ende des Jahres 1872 hatte er im Verein Berliner Künstler eine Anzahl



Abb. 56. Villa Lenbach in München. Gesamtansicht.
(Zu Seite 110.)

von Bildnissen ausgestellt, unter ihnen Franz Lachner, Richard Wagner, Liszt und andere Personen aus den Wagner nahe stehenden Kreisen. Die Bilder hatten wegen ihrer ganz ungewöhnlichen Auffassung, wegen ihrer souveränen Vernachlässigung untergeordneter Körperteile zugunsten der Köpfe und namentlich wegen ihrer auf den Ton alter Gemälde gestimmten, koloristischen Erscheinung bei den Künstlern wie im großen Publikum, gerade wie in München, Bewunderung und Abscheu erregt, und diese entgegengesetzten Gefühle waren auch in der Presse zum Ausdruck gelangt. Im allgemeinen überwog aber doch der Eindruck einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit. Ein Rückschlag in der öffentlichen Meinung zu ungunsten Lenbachs erfolgte freilich, als die akademische Kunstausstellung des Jahres 1874 das zwei Jahre zuvor gemale Bildnis Kaiser Wilhelms brachte, das, wie schon erwähnt, zuerst auf der Wiener Weltausstellung erschienen war. Mehr als in Wien empfand man in Berlin, daß Lenbach gerade bei einem Manne, der noch kurz zuvor durch seine körperliche Rüstigkeit und seine geistige Frische trotz seiner siebzig Jahre die ganze Welt in Staunen versetzt hatte, die schlaffe, müde Haltung, die er vielleicht in einem Augenblicke zufällig wahrgenommen, nicht als etwas Charakteristisches hätte betonen sollen. Aber diese Vernachlässigung von Aeußerlichkeiten lag schon damals im künstlerischen System Lenbachs, der auch hier seine ganze Kraft auf den Kopf konzentriert hatte, ohne freilich etwas Erschöpfendes zu erreichen.

Ungleich besser fand sich Lenbach mit der Heldengestalt des ritterlichen Kronprinzen Friedrich Wilhelm ab, den er 1874 in Kürassieruniform malte (Abb. 20). In der Haltung wie in dem tiefen Goldton kann sich dieses Bildnis den besten historischen Porträts Tizians an die Seite stellen, und es ist nur zu bedauern, daß Lenbach keine Gelegenheit gehabt oder genommen hat, auf diese dankbare Aufgabe zurückzukommen und die geistigen Eigenschaften, namentlich die echte Herzensgüte des edlen Fürsten in dem Kopfe noch deutlicher widerzuspiegeln, als es ihm das erste Mal gelungen ist. Sonst blieb Lenbach mit der kronprinzlichen Familie, obwohl deren bevorzugter Porträtmaler



Abb. 57. Villa Lenbach in München. Gartenanlage und Teil des Seitengebäudes.
(Zu Seite 110.)



Abb. 58. Villa Lenbach in München. Gartenbassin mit Fontäne.
(Zu Seite 110.)

der Wiener Heinrich von Angeli war, auch in späteren Jahren in Verbindung, wovon die Bildniszeichnung der Kronprinzessin (Abb. 21) und ein Gruppenbild ihrer Töchter, der drei Prinzessinnen Viktoria, Sophie und Margarete, zeugen. Während Lenbachs Aufenthalt in Berlin im Jahre 1874 entstand auch ein Bildnis der damaligen Gräfin von Schleinitz, der späteren Gattin des österreichischen Diplomaten Grafen von Wolkenstein, einer geistvollen Kunstfreundin, deren Salon in Berlin der Mittel- und Stützpunkt der damals noch kleinen Wagnergemeinde war und bei der Lenbach als einer der Intimen dieser Gemeinde ein gern gesehener Gast war (Abb. 22).

Wenn Lenbach um diese Zeit bei dem kühlen Publikum und der noch kühleren Kritik Berlins noch manche Bedenken hervorrief, ja sogar auf entschiedenen Widerstand stieß, so entschädigte ihn dafür die begeisterte Aufnahme und das innige Verständnis, das er gleich seinem Freunde Makart, dem es in Berlin noch schlechter ergangen war, bei den Wienern fand. Die starke Kluft, die damals viel weiter als jetzt zwischen norddeutschem Kunstverstand und süddeutschem oder, was fast dasselbe bedeuten will, deutsch-österreichischem Kunstempfinden bestand, machte sich bei der Wertschätzung Lenbachs ganz besonders fühlbar, und es hat noch mehr als eines Jahrzehnts bedurft, bis die anfängliche Abneigung gegen Lenbach in Berlin und Norddeutschland einer ruhigeren, unbefangeneren Würdigung seiner künstlerischen Absichten wich. In Wien erkannte man sie schon frühzeitig, und als Lenbach im Frühjahr 1875 wieder im Wiener Künstlerhause erschien, diesmal mit sieben Bildnissen, gab es sogar einen Kunstkritiker, der bei ihrer Beurteilung beinahe ebenso klar und scharf die letzten Ziele Lenbachischer Kunst erkannte, wie sie Lenbach selbst zwanzig Jahre später dem Schriftsteller Wyl in seinen mehrfach erwähnten Gesprächen enthüllte. „Man kann nicht sagen,“ so schrieb damals Balduin Groller in der „Kunstchronik“, „daß er (Lenbach) ein Nachahmer (der Alten), noch weniger, daß



Abb. 59. Villa Lenbach in München. Haupteingang des Quergebäudes. Auf dem Balkon Fürst und Fürstin Bismarck. (Zu Seite 88 und 110.)

er ein Eklektiker sei; er sieht mit eigenen Augen, nur die Kunst des Sehens hat er von den Alten gelernt. Wie er früher die Bilder eines Giorgione, Tizian oder Velazquez kopierte, so kopiert er jetzt die Individuen, die er zu malen hat; wie er sich dort nicht mit dem äußerlichen Nachpinseln begnügte, sondern die Seelen der Bilder mitmalte, so malt er auch hier nicht nur die leere Form, sondern auch den Geist, der diese belebt. In der malerischen Anordnung seiner Bildnisse, in der Behandlung des Details mag er leicht von anderen übertroffen werden, in der Hauptsache, in seiner Fähigkeit, eine ganze, volle Individualität bei ihrem Kern zu fassen, sie rein herauszuschälen, daß sie mit frappierender Klarheit vor dem Beschauer hintrete, darin braucht er vor keinem seiner Zeitgenossen die Waffen zu strecken. Sein Gebiet ist eng umgrenzt, allein innerhalb dieser Grenzen ist seine Kraft eine erstaunliche, und es zeugt von weiser künstlerischer Einsicht, daß er über diese Grenzen nicht hinausstrebt. Das Menschenangesicht als Spiegel der Seele ist ihm das wichtigste, aber auch das einzige Problem; in dieses versenkt er sich mit einem Ernste, der in seinem heißen Ringen und Mühen etwas Leidenschaftliches an sich hat. Hat er dieses Problem gelöst, so ist seine Spannung geschwunden, sein Interesse, vielleicht auch seine Kraft gelähmt. Der Kopf ist einmal da, das andere mag gehen oder stehen, wie es will. Die Hauptsache ist fertig, der Rest -- für ihn ist's ein „schäbiger" Rest, um welchen sich zu mühen es nicht verlohnt. So kommt es, daß man vor einem Lenbachschen Bildnisse eher von einem vollendeten Werke als von einem fertigen sprechen kann. Gewandung, Hände, kurz alles, was noch sonst bei einem Porträt mitgesprochen hätte, ist flüchtig und breit, gleichsam nur andeutungsweise, hingestrichen, meist bis zur Unkenntlichkeit abgetont. Es ist, als hätte der Künstler gefürchtet, daß irgend etwas davon bei etwas sorgfältigerer Behandlung in ungelegene Konkurrenz mit der Hauptsache treten könnte." Über einen Punkt konnte aber auch dieser Kritiker nicht hinweg, wie alle anderen nach ihm, über die völlig unverständliche Vernachlässigung der Hände, über die sich auch Lenbach selbst in



Abb. 60. Villa Lenbach in München. Fassade des Quergebäudes. Vor dem Portal Fürst Bismarck und Lenbach. (Zu Seite 88 und 110.) (Trotz des Fehlers in der Platte bringen wir dies Bild der beiden Porträts Fürst Bismarck und Lenbach wegen.)



Abb. 61. Aus der Villa Lenbach in München. (Zu Seite 110.)

seinen Unterredungen mit Wyl nicht ausgesprochen hat. Wenn er auch nicht zu den alten Meistern, die auf die Mitwirkung der Hände als wichtiges Hilfsmittel zur Charakterisierung des Menschen ein besonderes Gewicht gelegt haben, zu Leonardo da Vinci, zu Dürer und Holbein in engere Beziehungen getreten ist, so spielen doch auch bei den Meistern, die seine Leitsterne gewesen sind, bei Tizian, bei Rubens, van Dyck und Velazquez, die Hände keineswegs eine untergeordnete Rolle. Bei einem so scharfen Denker wie Lenbach bleibt also nur die Vermutung übrig, daß er mit Absicht auf die Mitwirkung der Hände verzichtet hat,



Abb. 62. Lenbach und sein Töchterchen. (Zu Seite 112.)

weil seiner Meinung nach schon im Angesicht der Ausdruck des geistigen Lebens so erschöpfend wiedergegeben werden mußte, daß jeder weitere Kommentar überflüssig war, vielleicht auch, weil andere vor ihm die „Psychologie der Hände“ schon so gründlich ausgenutzt hatten, daß für ihn nichts mehr zu tun übrig geblieben war.

Gegen Ende des Jahres 1875 ging Lenbach wieder nach Wien, um mit seinem Freunde Makart, mit dem Orientmaler Leopold Carl Müller und einigen anderen



Abb. 63. Marion Lenbach. (Zu Seite 112.)

Künstlern eine Reise nach Ägypten zu machen, wo sie den Winter von 1875 auf 1876, meist in Kairo und Umgebung, wo ihnen ein verlassener Palast des Vizekönigs Ismael Pascha als Wohnung zur Verfügung gestellt worden war, mit Schauen, Studieren und Malen zubrachten. Makart hatte ein bestimmtes Ziel vor Augen. Er hatte Anfang 1875 ein großes dekoratives Bild gemalt, das Kleopatra darstellte, die Antonius in einer Pracht-



Abb. 61. Lenbach und sein Töchterchen. (Zu Seite 112.)

barke auf dem Nil entgegenfährt. Durch den Erfolg dieses Bildes sah sich Makart veranlaßt, den Gedanken weiter auszuspinnen, und er beschloß, als eine Art Seitenstück dazu eine „Spazierfahrt auf dem Nil“ zu malen. Zu diesem Zweck wollte er in und bei Kairo örtliche und ethnographische Studien machen, und so richteten er und seine Gefährten in jenem Palaste ihre ziemlich primitiven Ateliers ein, in denen sie munter darauf los malten, wenn sie sich vom Schauen gesättigt hatten. Lenbach verfolgte keine besonderen Zwecke; aber der Eindruck, den Kairo und das ganze orientalische Leben in seiner reichen Farbenfülle und unendlichen Mannigfaltigkeit auf ihn machten, war doch



Abb. 65. Marion Lenbach. (Zu Seite 112.)

so stark, daß er gewiß auch für seine Kunst manchen Nutzen daraus gezogen hat, wenn das auch nicht im einzelnen mehr nachzuweisen ist. Lenbachs künstlerische Kraft war gerade um diese Zeit in so raschem Wachstum begriffen, daß sich dessen einzelne Stadien nicht feststellen lassen, und sie entfaltete sich schnell zu einer stolzen Höhe, als im Jahre 1878 die mächtige Gestalt Bismarcks in den Kreis der Erscheinungen trat, deren künstlerische Bewältigung Lenbach unternahm.

Mit großen und kleinen Staatsmännern, mit Diplomaten jeglicher Gattung, mit solchen, die etwas aus sich zu machen wußten, ohne etwas zu sein, und mit den offenherzigen, die sich gaben, wie sie waren, hatte Lenbach schon früher zu tun gehabt. Wohl



Abb. 66. Geschwister Lenbach. (Zu Seite 112.)

der erste von ihnen war Marco Minghetti, der 1870 als italienischer Gesandter nach Wien gekommen war und dort bald mit seiner Gattin Laura eine hervorragende Stellung in der internationalen Gesellschaft gewann, in der auch Lenbach 1871 einige Wochen verkehrte. Minghetti (gest. 1886) war nicht bloß ein tapferer Patriot, ein kluger, energischer Staatsmann, der die Grundlagen der gegenwärtigen politischen Stellung Italiens im Kreise der Großmächte geschaffen und den Dreibund vorbereitet hat, sondern auch ein feiner Kunstkenner, der sich selbständige Anschauungen und Kenntnisse erworben hatte. Diese zwiespältige Beschäftigung hat Minghetti offenbar mit dem Maler zusammengeführt, dem freilich der Staatsmann und der liebenswürdige Mensch noch bedeutender gewesen sein mag, als der Kunstkenner und Kunstschriftsteller, der uns eine mit warmer Begeisterung geschriebene Biographie Raffaels hinterlassen hat. Da Lenbach übrigens, wie für jede wahre künstlerische Größe, auch für die Raffaels ein volles Verständnis hatte, ja sogar nach seinem eigenen Bekenntnis „ein Raffael-Enthusiast“ war, werden der Staatsmann und der Künstler sich auch hierin in herzlicher Sympathie und geistiger Übereinstimmung zusammengefunden haben. Als Lenbach seinen geistvollen Freund später in Rom, im Jahre vor seinem Tode, malte, interessierte ihn jedoch nicht so sehr der feinsinnige Kunstforscher als der Staatsmann, der stets wachsame und kampfbereite, der nur Augen und Ohren hat, um zu sehen und zu hören, was die Größe und Machtstellung seines Vaterlandes fördern kann. Es ist ein Bild, das den scharfsinnigen Staatsmann



Abb. 67. Familie Lenbach. (Zu Seite 113.)

in einem Augenblicke darstellt, wo er seine geistigen Kräfte auf das höchste angespannt hat, und diese Zusammenziehung das ganze Antlitz von den Haarwurzeln bis zum Kinn wie ein elektrischer Funke durchzuckt (Abb. 24, in der Dresdener Galerie). Das ist die Sprache einer Individualität und eines nationalen Temperaments zugleich. Zu diesem heißblütigen, aber in allen Lebenslagen an einem hohen Ziel unerschütterlich fest-haltenden Italiener kann man sich keinen schärferen Gegensatz denken als den „great old man", den nicht minder leidenschaftlichen, in Staatsangelegenheiten jedoch sehr schwankenden und wandelbaren Gladstone, der in seinem langen Leben alle im politischen und parlamentarischen Leben Englands möglichen Phasen vom Hochtory bis zum äußersten Radikalen durchmessen hat. Allen diesen politischen Wandlungen war aber doch ein Grundzug gemeinsam: der der Opposition, und darin mag Lenbach einen seiner eigenen Natur verwandten Zug erkannt haben, der ihn mehrfach zur Wiedergabe dieses merk



Abb. 68. Frau von Lenbach nebst Tochter. (Zu Seite 113.)

würdigen Greisenantlitzes gereizt haben mag (Abb. 23). Obwohl Lenbach am Ende doch zum Fürstenmaler geworden war, trotzdem daß seine Kunst wie sein persönliches Auftreten ganz und gar nicht dazu geeignet erschienen, verleugnete er niemals das starke Unabhängigkeitsgefühl, das sich schon in dem Jüngling geregt und in dem Manne vollends entwickelt hatte. Ohne Parteimann zu sein oder sich irgendwie am politischen Leben zu beteiligen, empfand er doch die lebhaftesten Sympathien für alle, die in reiner Gesinnung und ehrlicher Begeisterung zu einer der herrschenden Parteien in Gegensatz getreten waren

oder gar unter der Bekundung ihrer Überzeugung leiden mußten. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet war ihm Gladstone nicht bloß als berühmter Staatsmann, sondern auch als Mensch eine psychologisch interessante Erscheinung, noch dazu als ein Mensch voller Widersprüche. In der Politik radikal bis zum Fanatismus, war Gladstone in seinen wissenschaftlichen Arbeiten, namentlich in seinen Forschungen, die die Realität der Homerischen Gedichte verteidigten, ein konservativer Romantiker. Seine polemischen Schriften gegen die Eingriffe des Vatikans und des Ultramontanismus in die geistige



Abb. 69. Lenbachs Töchterchen Gabriele. (Zu Seite 113.)

Freiheit seit 1870 brachten ihn auch in Beziehungen zu Ignaz Döllinger, dem unerschrockenen Bekämpfer des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas, und das Doppelbildnis, das uns diese beiden, in gleicher Gesinnung verbundenen Männer beieinander zeigt, ist eine der wertvollsten kulturgeschichtlichen Urkunden aus dem letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts, die wir Lenbach verdanken, ein Denkmal jenes gewaltigen geistigen Kampfes, der schon seit sechs Jahrhunderten tobt, ohne zu einem völligen Siege der einen oder der anderen Partei geführt zu haben (Abb. 25). Döllinger hatte übrigens schon viel früher die Sympathien Lenbachs gewonnen. Zu Anfang der siebziger Jahre hatte er ein Bildnis des geistvollen Universitätslehrers und Forschers gemalt, in dessen gramdurchfurchten Zügen sich schon damals der tragische Zwiespalt wiederspiegelte, der sich

fast durch die ganze zweite Hälfte seines Lebens gezogen hat (Abb. 26), und in einem zweiten, etwa zehn Jahre später entstandenen Bildnis (Abb. 27), dessen Körperhaltung ungefähr mit der auf jenem Doppelbild übereinstimmt, hatte er den Greis dargestellt, der nach den schweren Stürmen seines Lebens mit sich und der Welt Frieden gemacht hat. Derselbe Grundzug seines Charakters, der Lenbach die geistige Gemeinschaft Döllingers suchen ließen, hat ihn auch veranlaßt, einen Gesinnungsgenossen und Mitkämpfer zu malen, den kroatischen Bischof Joseph Georg Stroßmayer, der auf dem



Abb. 70. Gabriele Lenbach. (Zu Seite 113.)

vatikanischen Konzil von 1870 im Gegensatz zu der nachgiebigen Mehrheit tapfer gegen das Unfehlbarkeitsdogma aufgetreten war, aber schon zehn Jahre später seinen Widerstand aufgab, um fortan seine Oppositionslust auf innerpolitischem Gebiete zu betätigen (Abb. 28).

Außer Minghetti und Gladstone hat Lenbach noch eine Reihe von Staatsmännern und Diplomaten gemalt, von denen wir den Baron, späteren Grafen von Scheel-Plessen, den ersten Oberpräsidenten von Schleswig-Holstein, den belgischen Ministerpräsidenten Frère-Orban, den Staatsminister von Delbrück, den langjährigen Mitarbeiter Bismarcks (Abb. 29), den deutschen Botschafter von Radowitz, den bayerischen Finanzminister



Abb. 71. Wärterin und Kind. Nach einer Zeichnung. (Zu Seite 113.)

von Miedel (1893, Abb. 30) und aus neuester Zeit den Reichskanzler Fürsten von Hohenlohe und seinen Nachfolger, den Grafen, jetzt Fürsten von Bülow, erwähnen. Aber sie alle zusammengenommen haben für Lenbach nicht die künstlerische Bedeutung gehabt, wie die heroische Gestalt Bismarcks, der zwanzig Jahre lang durch das Schaffen des Meisters in immer neuen Wandlungen seiner geistigen und körperlichen Persönlichkeit hindurchschritt.



Abb. 72. Madame St. René-T. (Zu Seite 113.)

Als Lenbach das erste Bildnis des Fürsten Bismarck zu malen unternahm, hatte er dazu einen Auftrag von der Direktion der Königlichen Nationalgalerie in Berlin erhalten, die die Gründung einer Sammlung von Bildnissen berühmter Männer aus der neuesten Geschichte Deutschlands beschlossen hatte. Fürst Bismarck hatte sich bis dahin gegen Künstler sehr unzugänglich verhalten. Von den Malern erfreute sich nur A. von Werner, den der Kanzler bereits während des Krieges von 1870 und 1871 in Versailles kennen gelernt hatte, einer Ausnahmestellung im Bismarckschen Hause. Im allgemeinen widerstrebte die nervöse Natur Bismarcks längeren Porträtsitzungen, die er nur in seltenen Fällen, etwa wenn es sich um ein Denkmal handelte, einem Künstler gewährte.

Er hatte einmal zur Zeit, als er noch Gesandter beim Bundestag in Frankfurt am Main war, mit einer Bildhauerin üble Erfahrungen gemacht. Sie hatte ihm versprochen „gleich fertig zu sein", brauchte aber zu ihrer Arbeit mehrere Wochen, und



Abb. 73. Mutter und Kind. 1893. (Zu Seite 113.)

Bismarck hatte seitdem eine unüberwindliche Abneigung gegen Porträtsitzungen gefaßt. So war gerade der pinselgewandte, im schnellen Erfassen einer Persönlichkeit behende Lenbach der richtige Mann für den Fürsten, der dem Künstler mit den scherzenden Worten entgegenkam: „Ich habe zwar geschworen, nicht mehr zu sitzen, aber ich kann

diesen Eid ja umgehen, indem ich Ihnen stehe!" Lenbach durfte sich wohl getrauen, seine Aufgabe in würdiger Weise zu lösen, ohne den Fürsten durch die Pein langer Sitzungen zu ermüden, da er seinen Blick schon durch frühere Beobachtungen Bismarcks



Abb. 71. Frau von Lenbach. (Zu Seite 113.)

in Kissingen und Gastein geschärft hatte, wo auch der Fürst bereits in persönlichen Verkehr mit ihm getreten war. So konnte schon beim ersten Male jenes Meisterwerk für die Nationalgalerie entstehen, das Lenbach zu Weihnachten 1878 in Friedrichsruh begann und im Frühling des folgenden Jahres vollendete. Bei dem näheren Verkehr,



Abb. 75. Frau Baronin Franchetti

der sich in Friedrichsruh entspann, machte bald auch das freimütige, offene und gerade Wesen des Künstlers einen starken Eindruck auf Bismarck. Es dauerte nicht lange, so gehörte Lenbach zu den Intimen der Bismarckschen Familie. Die beiden verwandten Geister hatten sich erkannt, und es knüpfte sich zwischen ihnen ein inniges Band, das alle Proben überstanden hat. In Treue und unerschütterlicher Anhänglichkeit hat Lenbach trotz aller Wechselfälle des Lebens an Bismarck und den Seinigen festgehalten, und in rastloser Tätigkeit hat er dem deutschen Volk in zahlreichen Bildern aus fast jedem der letzten 20 Jahre die Gestalt seines gefeierten Helden immer und immer wieder vor Augen geführt.



Abb. 76. Paul Heyse. 1895. (Zu Seite 114.)

Man hat Lenbach wegen seiner Massenproduktion von Bismarckbildnissen, die bisweilen in der Ausführung allerdings manches zu wünschen übrig ließen, oft getadelt und verspottet. Selbst der Münchener Künstlerverein „Allotria", dem Lenbach bald nach seiner Begründung beitrat und dessen Interessen er seitdem auf das eifrigste förderte, ist unter den Spöttern gewesen, und sein witzigster Karikaturenzeichner, der sonst so empfindsame und ernsthafte Fritz August von Kaulbach, ist in seinen Erfindungen niemals so großartig grotesk gewesen, als wenn es galt, Lenbach, den privilegierten Bismarckmaler „von Bismarcks Gnaden", zum Gegenstand seines satirischen Griffels zu

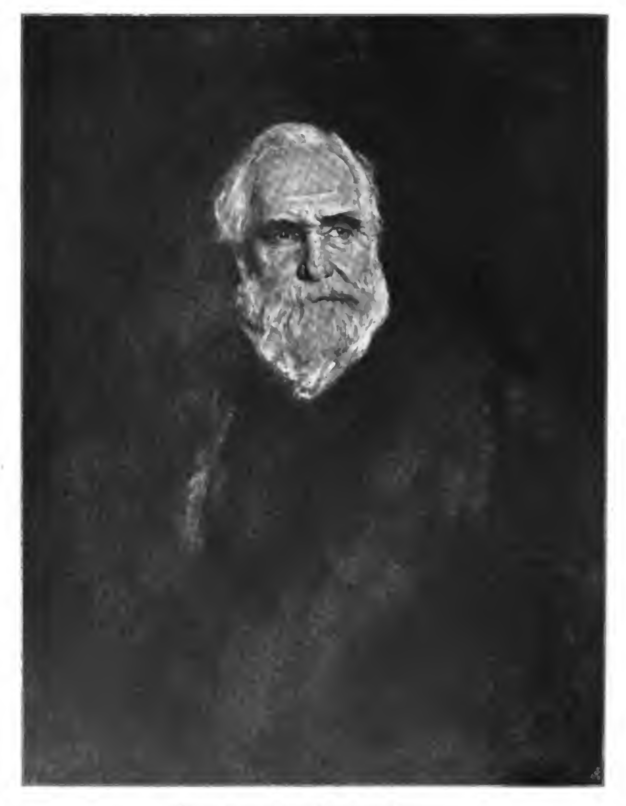


Abb. 77. Max von Pettenkofer. (Zu Seite 115.

machen. Und dazu hat dann der Vereinspoet Schwabenmajer seine Leier geschlagen und geschildert, wie Lenbach „des Jahrhunderts größten Mann" zu malen anfing.

Malt, wie seine Augen blitzen,
Wie die mächt'gen Brauen sitzen,
Nimmt den Pinsel doppelt voll
Und wird schließlich bismarcktoll.



Abb. 78. Theodor Mommsen. 1897. (Zu Seite 114.)

Der Spott von Künstlern gegen Künstler wird, wenn er von Geist und Witz getragen ist, immer gern von solchen Künstlern hingenommen, die es wirklich sind. Nur Scheingrößen sind empfindlich, und darum ist Lenbach niemals durch solche Spöttereien in Bild und Wort an seiner großen Aufgabe irre geworden. Auch ernsthafte Einwände, die man gegen seine Flüchtigkeit erhob, hat er nicht viel beachtet, vermutlich, weil ihm jeder Augenblick, wo es ihm vergönnt wurde, seinen Helden malen zu dürfen, viel zu kostbar war, als daß er ihn durch kritisches Nachdenken in seiner Fruchtbarkeit hätte beeinträchtigen dürfen. Wie fleißig er diese Augenblicke benutzt hat, mit welchem Geschick er in seinen Bildnisstudien die wechselnden Stimmungen und Eindrücke, die den Fürsten Bismarck jeweilig beherrscht haben, widergespiegelt, die durch die Jahre erzeugten physi-

schen Veränderungen in seinem Antlitz von Zeit zu Zeit in energischer Charakteristik wiedergegeben hat, alles das und die darauf verwendete Arbeit lernt man erst richtig kennen und würdigen, wenn man diese lange Reihe von Studien und Bildern, wenn auch nur in Reproduktionen, im Zusammenhang betrachtet und jedes Stück mit dem



Abb. 79. Rudolf Virchow. (Zu Seite 111.)

zeitlich folgenden vergleicht. Dann verstummt der hier und da erhobene Vorwurf schnell fertiger oder gar handwerksmäßiger Mache, und es bleibt nur das Staunen vor dem Manne, der von Jahr zu Jahr immer tiefer in die unbegrenzte Mannigfaltigkeit eines gewaltigen Geistes eindrang und in dessen Spiegel, dem Antlitz, immer einen neuen Teil dieser Mannigfaltigkeit zu stets überraschender Erscheinung brachte.

Als Lenbach den Fürsten Bismarck zum erstenmal porträtierte, stand dieser auf der Höhe seines internationalen Ruhmes. Der „ehrliche Makler“ war der Dirigent des europäischen Konzerts, und der „Kongreß von Berlin“ war ein Meisterstück diplomatischer Kunst gewesen, das seit 70 Jahren nicht seinesgleichen gehabt hatte. Bismarck war aber kein Schauspieler, und er war froh, wenn er sein Ziel erreicht hatte, seine Uniform wieder ausziehen und in das bürgerliche Kleid schlüpfen zu dürfen, das dem Gutsherrn



Abb. 80. Dr. Hammacher.

von Varzin und Friedrichsruh mit den Jahren immer behaglicher geworden war. Im bürgerlichen Kleide hat ihn auch Lenbach, dem, wie wir wissen, Uniformen und Staatskleider auch nicht sehr behaglich waren, zuerst dargestellt. Die Uniform hätte ihn gestört, und es war ihm doch anfangs nur um den Kopf zu tun, mit dessen Studium er sich noch viel gründlicher befaßte, als es ohnehin seine Gewohnheit war. Ein Studienblatt, das den Kopf des Fürsten von drei Seiten zeigt (Abb. 31), ist ein Zeugnis dafür, zugleich aber ein Beweis der Virtuosität, mit der Lenbach zu zeichnen und zu modellieren verstand, wenn es nur einem großen Gegenstand galt. Mit Benutzung dieser Studien malte er das schon erwähnte Bildnis in der Berliner Nationalgalerie, das den Kanzler stehend bis zu den Knien, die Hände mit dem schwarzen Filzhut auf die Lehne

eines Sessels vor ihm gelegt, darstellt, und später ein ähnliches Kniestück, das sich jetzt im städtischen Museum in Leipzig befindet (Abb. 32). Jene Kopfstudien waren sozusagen nur ein erster Orientierungsversuch, der sich mehr an äußerliche Formen hielt, die freilich bei der Ausführung der danach gemalten Bilder noch mehr durchgeistigt wurden. Je öfter er aber Gelegenheit fand, den Fürsten bei der Arbeit oder in zwangloser Unterhaltung beobachten zu dürfen, desto geläufiger wurde ihm die Form, und desto heller leuchteten die Funken des Geistes, die unter den buschigen Augenbrauen des Kanzlers, so wie ihn Lenbach zeichnete und malte, in die Welt blitzten. Allmählich war dieser durch die ehrliche Geradheit seines Wesens dem Fürsten so vertraut geworden, daß er seinem Maler gestattete, seine Studien nach ihm in seinem Arbeitszimmer während der Erledigung seiner Amts- und diplomatischen Geschäfte zu machen. Aus diesen Studien erwuchs mit der Zeit ein Charakterbild, das die historische Größe des gewaltigen Mannes so vollkommen erschöpft, wie es keinem zweiten Künstler bei einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit von gleicher Bedeutung gelungen ist. Von allen Künstlern, die Bismarck jemals gezeichnet, gemalt oder in Ton gebildet haben, hat Lenbach allein das dämonische Element in Bismarcks Wesen, das in erregten Momenten nicht selten bei ihm zum Ausbruch gekommen ist und selbst seine zähesten Gegner zum Zittern gebracht hat, erfaßt und veranschaulicht, ohne daß er dabei jemals in ein falsches Pathos oder gar ins Theatralische geraten ist. So war es eine besonders glückliche Stunde, als Lenbach etwa um die Mitte der achtziger Jahre jenes besonders populär gewordene Brustbild zeichnete, das den Kanzler in der von ihm gewöhnlich getragenen Interimsuniform, unbedeckten Hauptes, nach rechts gewandt, darstellt (Abb. 33). Hier ist, trotz der einfachen zeichnerischen Behandlung, der mächtige Schädel zu einer fast monumentalen Größe gesteigert, wie sie ein Bildner in Stein und Erz nicht gewaltiger zum Ausdruck bringen kann. So stellt man sich den Bismarck vor, der einst der Schar seiner offenen und geheimen Widersacher das stolze Wort entgegenrief: „Wir Deutschen fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt!"

Solange Fürst Bismarck im Amte war, hat ihn Lenbach unzähligemal für Museen, Rathäuser und private Verehrer des Helden gemalt, in Zivil und Uniform, unbedeckten Hauptes oder das Haupt mit dem Stahlhelm oder dem Schlapphut bedeckt, im Brustbild und in halber Figur, stehend und sitzend — aber immer hat er im Gesichtsausdruck wie in der äußeren Anordnung neue Varianten zu finden gewußt. Eigentlich wiederholte er sich niemals, weil ihn stets ein bestimmtes psychologisches oder koloristisches Problem beschäftigte. So reizte es ihn besonders, den Fürsten mit breitkrempigem Filz- oder Schlapphut darzustellen, weil er dann den Zauber magischen Helldunkels nach Rembrandts Art über das Antlitz breiten konnte. Mit den Jahren wuchs noch die Kraft seiner Charakteristik, und sie erhob sich fast zu tragischer Höhe, als Fürst Bismarck im März 1890 seine Ämter niederlegte und sich ins Privatleben zurückzog. Das erste Zeugnis dafür ist ein im Frühling dieses Jahres vollendetes Bild, das den Fürsten in einem Lehnstuhl sitzend, im weißen Galarock seiner Halberstädter Kürassiere, mit den Generalsabzeichen und vollem Ordensschmuck, den Stahlhelm auf dem leicht gebeugten Haupte, den Blick sinnend in die Ferne gerichtet, darstellt. Als Vorstudie zu diesem Bilde hat wohl die flott und geistreich, mit erstaunlicher Sicherheit hingeschriebene Zeichnung gedient, die unsere Abbildung 34 wiedergibt. Der hier geschaffene Bismarcktypus ist fortan für alle von Lenbach gezeichneten und gemalten Bildnisse des Fürsten, natürlich mit den durch die Fortschritte des Alters bedingten Veränderungen, maßgebend gewesen. In jedem Jahre hat Lenbach den Fürsten Bismarck mehreremale in Friedrichsruh besucht und gemalt, und fast niemals hat er unter den Intimen des Hauses gefehlt, die am Morgen eines jeden 1. April dem Fürsten die ersten Geburtstagsgrüße darbrachten. Eines der Bismarckbildnisse aus den letzten Jahren, das den Fürsten in straffer Haltung und in Uniform, kräftig und frisch wie in seiner besten Zeit darstellt, trägt sogar das Datum des 1. April 1892 (Abb. 35). Es war jenes Jahr, wo sich der Fürst in der Tat einer besonders großen Rüstigkeit erfreute, wo er jene weite Reise über Dresden nach Wien zur Hochzeit seines Sohnes Herbert unternahm und von Wien



Abb. 81. Johann Strauß. (Zu Seite 115.)

einen Abstecher nach München machte, um seinem Maler in dessen eigenem, eines Fürsten würdigen Heim einen Besuch zu machen. Damals sind die photographischen Aufnahmen gemacht worden, die unseren Abbildungen 59 und 60 zugrunde liegen. Während seines Aufenthaltes in München besichtigte er auch am 25. Juni die große Kunstausstellung, und als er dort ein neues von Lenbach gemaltes Abbild seiner Person sah, sprach er zu seinen Begleitern die Worte, die für die Bedeutung, die er selbst diesen Bildnissen beilegt, ein klassisches Zeugnis sind: „Es freut mich, durch den Pinsel Lenbachs hier mich so verewigt zu sehen, wie ich der Nachwelt gern erhalten bleiben möchte."

Ungefähr gleichzeitig mit jenem stolzen Geburtstagsbilde von 1892 ist die Kopfstudie entstanden, die unsere Abbildung 36 wiedergibt, und von beiden weicht die 1894 gezeichnete Kopfstudie mit dem Helm nur wenig ab (Abb. 37). Völlig verschieden geartet in Kopf- und Körperhaltung, in der Auffassung wie in der malerischen Behandlung sind aber die beiden Bildnisse aus den letzten Lebensjahren des Fürsten, die uns den Einsiedler von Friedrichsruh im Hauskleide vorführen. In dem einen sehen wir noch den wachsamen Staatsmann, der mit Aufmerksamkeit den Händeln dieser Welt folgte, weil die Politik nun einmal sein Gewerbe war und weil er es für seine Pflicht gegen das deutsche Volk hielt, seine mahnende und ermunternde Stimme, der viele Millionen lauschten, ab und zu hören zu lassen (Abb. 38). Das andere aber, 1896 gemalt, zeigt uns den Mann, der zwar die größten Siege errungen, die höchsten Ehren davongetragen, aber dabei nur gelernt hat, die Welt und die Menschen zu verachten (Abb. 39).

Als sich am Morgen des 31. Juli die Kunde von dem am Abend zuvor erfolgten Tode des Fürsten Bismarck durch Deutschland verbreitete, wurde allgemein inmitten der tiefen Erschütterung die Hoffnung rege, daß uns Lenbach noch einmal die Züge des Entschlafenen auf dem Totenlager zu schmerzlicher Erinnerung festhalten würde. Es ist nicht geschehen, obwohl er sofort nach Empfang der Todesnachricht nach Friedrichsruh geeilt war. Weise künstlerische und ästhetische Erwägungen haben ihn davon abgehalten, weil er dem deutschen Volk das Bild seines Helden, nachdem der Tod sein Zerstörungswerk begonnen, nicht trüben wollte. Er hat selbst die Gründe, die ihn zu seiner Zurückhaltung bewogen, dargelegt und dabei einige für ihn bezeichnende und auch wohl allgemein gültige Äußerungen über das Porträtieren von Personen unmittelbar nach ihrem Hinscheiden getan. „Ich habe Bismarck," so erzählte er nach seiner Rückkehr von Friedrichsruh einem Zeitungsberichterstatter, „noch auf dem Sterbelager gesehen. So ergreifend und traurig schön der Anblick war, ein Bedürfnis, ihn künstlerisch festzuhalten, habe ich nicht gehabt. Der Tote lag im weißen Nachthemd auf dem Rücken, den Kopf seitwärts geneigt und den Mund ein wenig geöffnet, als sollte er jeden Augenblick aufwachen und sprechen. Die schöne rechte Hand lag auf dem Schoße leicht vorgestreckt. Bismarck sah durchaus nicht entstellt aus, und im warmen Lichte, das durch die Fenster hereinquoll, in den Farben der Bilder und der Möbel sah das Ganze so lebendig aus, daß die Schauer des Gefühls, hier sei der Tod eingezogen, doppelt erschütternd wirkten. Dieses Gefühl, wie es mich beherrschte, mag wohl der Grund sein, daß auch früher fast keiner der großen Toten auf dem Sterbelager gemalt wurde. Um nur ein Beispiel anzuführen: das Sterbelager von Rubens war gewiß von Schülern des Meisters umgeben, und doch hat ihn keiner gemalt. Solcher Todesschauer ist künstlerisch nicht zu fassen. Man denke nur eine Straßenszene. Ein Kind ist von einem Wagen überfahren worden. Alles stürzt entsetzt zu — in solchem Augenblicke könnte die Venus von Milo unbeachtet vorbeigehen. Das Bild würde gewiß wirken. Aber welcher Künstler würde es malen wollen? Das Leben bringt des Entsetzlichen und Erschütternden so viel, daß die Kunst sich bescheiden soll, es zu verschönen. Nur einmal habe ich den Anreiz verspürt, einen aufgebahrten Toten zu malen. Das war vor dem Sarge Döllingers. Der Tapfere hatte im Leben ein rotes Gesicht, dessen lebendiges Mienenspiel kaum eine Vertiefung in die Architektur des prachtvollen Kopfes zuließ. Im Tode sah ich einen bleichen, herrlichen Dantekopf. Aber auch Döllinger habe ich nicht gemalt, und bei Bismarck kam noch hinzu, daß der Profilanblick das Typische des Kopfes, den breiten Schädel, nicht



Abb. 82. Hans von Bülow. (Zu Seite 115.)

zur Geltung kommen ließ, und daß das Wesen fehlte, — die Augen. Die sprechenden, strahlenden Augen waren ja für immer geschlossen.“ —

Im Spätherbst 1882 begab sich Lenbach nach Rom, um dort den Winter zuzubringen. Er nahm eine Wohnung im Palazzo Borghese und richtete sich dort ein Atelier ein. Wie er selbst die Geselligkeit suchte, so wurden auch seine Empfangsräume bald der Sammelpunkt einer internationalen Gesellschaft, in der sich alles zusammenfand, was es damals in Rom an interessanten fremden und einheimischen Persönlichkeiten gab. Dieser Zusammenfluß von bedeutenden Männern und Frauen aller Nationen fesselte Lenbachs künstlerische Neigungen bald so sehr, daß er seitdem mehrere Jahre lang jeden Winter in Rom verlebte. Zu den Freunden, die er sich in früherer Zeit erworben, gesellten sich neue. So porträtierte er dort abermals, zwei Jahre vor dessen Tode, einen alten Getreuen aus dem Wagnerschen Kreise, den greisen Franz Liszt (Abb. 40), dessen geistvolles, bis in sein hohes Alter fast jugendlich-energisches Profil zu den vollendetsten Schöpfungen Lenbachscher Seelenmalerei gehört, dann den Minister Marco Minghetti, dessen Bildnis wir schon oben (S. 27) wiedergegeben haben, die Schauspielerin Eleonore Duse, die in den achtziger Jahren zuerst in Rom ihre seltene, allein auf die Sprache der Natur gestützte Darstellungskunst entfaltete, die seelenvolle Schönheit der anmutigen Königin Margherita (Abb. 41) und viele andere durch ihre gesellschaftliche Stellung oder



Abb. 83. Hermann Levi, königl. bayerischer Generalmusikdirektor. (Zu Seite 115.)



Abb. 84. Frau von Tubeuf (Zu Seite 119)



Abb. 85. Maler Franz von Seitz. (Zu Seite 116)

durch bestechende Eigenschaften des Geistes oder Körpers ausgezeichnete Persönlichkeiten. Ihre Zahl wäre aber unvollständig gewesen, wenn es ihm nicht gelungen wäre, auch den mächtigen Herrscher im Vatikan, der sich von dieser bunten internationalen Gesellschaft, wenn auch nicht mehr wie sein Vorgänger in dumpfem Groll, so doch aus politischer Klugheit fern hielt, seiner unvergleichlichen Galerie berühmter Zeitgenossen einzureihen. Ihm, dem Bismarckmaler, gelang aber auch dieses Kunststück. Papst Leo XIII. bewilligte ihm Audienz und Sitzung, und dank seiner Fertigkeit, in einer kurzen Stunde ein volles rundes Abbild einer Persönlichkeit zu erfassen, der Natur gleichsam abzustehlen, entstand jene meisterliche Bildniszeichnung, die den Kopf des Statthalters Christi fast ganz in scharfem Profil sehen läßt (Abb. 42). Trotz ihrer Lebendigkeit und Wahrheit in allen Einzelheiten erscheint sie uns aber fast einfach und einseitig, wenn man sie mit



Abb. 86. Richard Voß. (Zu Seite 116.)

dem 1885 danach ausgeführten Bildnis vergleicht, das sich jetzt in der Neuen Pinakothek in München befindet (Abb. 43). Auf jener Studie wird das Antlitz von dem wohlwollenden Lächeln eines liebenswürdigen Greises erhellt und beherrscht. Auch auf dem ausgeführten Bildnis sehen wir ein Lächeln die Züge des Papstes beleben; aber es scheint seine innersten Gedanken mehr zu verschleiern als zu enthüllen. Es ist vielleicht auch, wenn man es zu deuten versuchen will, das triumphierende Lächeln eines feinen Diplomaten, der selbst die geheimsten Machenschaften seiner Gegner durchkreuzt hat und sich

jetzt seines Sieges freut. Als dieses Papstbildnis öffentlich ausgestellt wurde, war gerade der „Kulturkampf" zwischen Deutschland und Rom zur Ruhe gekommen. Selbst ein Riese wie Bismarck war — zum erstenmal in seinem Leben — aus diesem Kampf nicht als Sieger hervorgegangen, und es lag darum nahe, bei dieser Gelegenheit eine Parallele zwischen einem der Bismarckbildnisse und dem Papstbildnis Lenbachs zu ziehen. Ein Wiener Kritiker hat dies in sehr geistvoller Weise in der „Kunstchronik" getan, indem er zunächst darauf hinwies, daß die beiden Kämpfer, wie in der Zeitgeschichte, so auch in den Lenbachschen Bildern, „historische Pendants" seien, „die in späterer Zeit, wenn man sie in einer Galerie einmal nebeneinander stellt, in dramatischer Weise den merkwürdigen Kulturkampf illustrieren" würden. „Dort der gewaltige Kanzler, der über die Geschicke Europas gebietet, und hier ein hinfälliger, hagerer, scheinbar lebensmüder Greis, dem sich der mächtige Gegner fügen mußte! Das ist das Bild des Papstes, der nicht der Repräsentant einer physischen Gewalt, wohl aber einer auf nahezu zweitausendjähriger Tradition beruhenden geistigen Macht ist; und je hinfälliger das Gehäuse erscheint, desto größer wird die Scheu oder die Ehrfurcht vor der geheimnisvollen Macht! Das ist das Problem, welches Lenbach zu lösen gesucht und glänzend gelöst hat. Das merkwürdige Bild ist nicht so stumm, wie es beim ersten Begegnen erscheint; bei längerem und tieferem Betrachten werden die Intentionen des Künstlers immer deutlicher; die fahlen



Abb. 87. Wilhelm Busch. (Zu Seite 116.)



Abb. 88. Gabriel Seidl und Töchterchen. (Zu Seite 122.)

Muskeln gewinnen Leben, und die Maske beginnt die Geheimnisse des lächelnden Diplomaten zu verraten. Besonders ist es jenes Organ, welches mit dem Gehirn im nächsten Kontakt steht: das Auge, durch welches sich die innere Wesenheit der Persönlichkeit offenbart. Dieses Auge gebietet nicht mit der rücksichtslosen Geradheit wie jenes Bismarcks; es durchbohrt mit siegesgewisser Überlegenheit den Gegner und läßt dabei den Mund freundlich lächeln."

Bei einem Manne von so kühler Beschaffenheit des Wesens und so feiner Berechnung aller Möglichkeiten wäre der warme Goldton eines Tizian oder gar das schummrige, phantastische Helldunkel eines Rembrandt, die koloristische Lieblingssprache Lenbachs, nicht angebracht gewesen. Der Geheimnisse und Rätsel gab es im Mienenspiel des Antlitzes ohnehin genug. Auch malt man unter dem Himmel Roms nicht gern Bildnisse in mystischem Halblicht. Im Gegensatz zu seinen Gewohnheiten stimmte



Abb. 89. Edward Emerson. 1891. (Zu Seite 116.)

Lenbach darum dieses Papstbildnis auf einen hellen, kalten Gesamtton, der der plastischen, fast steinernen Wirkung des Kopfes sehr förderlich ist. Es ist unabweisbar, daß man bei einer solchen Meisterschöpfung Umschau nach berühmten Papstbildnissen vergangener Jahrhunderte hält, um Vergleiche anzustellen. Italien und insbesondere Rom sind trotz vieler Plünderungen im Kriege und im Frieden, trotz erlaubter und gesetzwidriger Entführungen immer noch sehr reich daran. Aber wenn man von der steinernen Geschichte des Papsttums in der Peterskirche, überhaupt von plastischen Werken absieht und sich nur auf die Malerei beschränkt, so bleiben eigentlich nur zwei Papstbildnisse übrig, die in Betracht kommen, wenn man sich auf die einsamen Höhen der großen



Abb. 90. Hermann Allmers. 1895 (Zu Seite 116.)

historischen Kunst begibt: Raffaels Bildnis Leos X. in Florenz und das Bildnis des Papstes Innocenz X., das Velazquez während seines Aufenthaltes in Rom 1650 gemalt hat. Für Raffael war die Bildnismalerei ein Heiligtum, in dessen Inneres niemand hineinblicken durfte. Er hat seine Leute immer gewiß sehr ähnlich gemalt, er hat sie aber durch seine alles Irdische verklärende Kunst in eine Sphäre gehoben, in der das rein Menschliche eigentlich keinen Raum mehr hat. Er war ein liebenswürdiger, bisweilen auch groß gearteter Idealist; aber in die Tiefe eines menschlichen Herzens zu dringen, war ihm ebenso versagt wie allen Römern seiner Zeit. So ist sein Bildnis Leos X. eigentlich nur, unbeschadet aller seiner sonstigen Vorzüge, eine historische Mumie, eine Urkunde von objektivem Wert, aber kein Beitrag zur Psychologie. Was dem unbefangenen Raffael noch verborgen geblieben war, ergründete der Hofmaler Velazquez,

der schon durch seine Stellung hinter die Geheimnisse höfischer Masken gekommen war, viel tiefer. Er ist eigentlich der Begründer der psychologischen Bildnismalerei, und wenn sich Lenbach auch bisher von seinen koloristischen Eigenschaften weniger angeeignet



Abb. 91. Fürst Rudolf von Liechtenstein. (Zu Seite 117.)

hatte, als von seiner vornehmen Ruhe in der Charakteristik, so war ihm doch bei seinem Bildnis Leos XIII. Velazquez ein sichererer Wegweiser als Raffael, der nur die unnahbare Majestät des Statthalters Christi dargestellt hatte, ohne seine menschlichen Schwächen zu betonen. Velazquez war schon erheblich weiter gegangen, indem er den Geist, die



Abb. 92. General von Hartmann mit Sohn.

Individualität spielen ließ, um die geistliche Majestät etwas mehr in Bewegung zu bringen. Sein Bild ist hell, farbig, kräftig gemalt, grundverschieden von seinen Bildern spanischer Könige und Höflinge. Auch er hat den Himmel Roms über sich leuchten gesehen. An Kraft des Kolorits hat ihn Lenbach nicht übertroffen, wohl auch nicht übertreffen wollen. Wenn man aber diese beiden, durch 250 Jahre von einander getrennten Papstbildnisse vergleicht, wird man jenem von Velazquez wohl den Preis hinsichtlich der Größe der historischen Darstellung zuerkennen, an dem von Lenbach aber die größere Schärfe der psychologischen Analyse rühmen müssen.



Abb. 93. Fürst Ferdinand von Bulgarien. (Zu Seite 117.)



Abb. 94. Studienkopf. (Zu Seite 118.)

Dieses Verdienst verdankte Lenbach aber nicht allein sich selbst, sondern vielmehr der Zeit, in der er lebte und schuf. Die Maler der Päpste, Könige, Fürsten des XVI. und XVII. Jahrhunderts wurden zwar gelegentlich gut behandelt und gepflegt, aber sie waren doch mehr oder weniger abhängige Leute, die der Winke und Aufträge ihrer hohen Herren und Gönner gewärtig sein mußten. Auch in den ersten fünf oder sechs Dezennien des XIX. Jahrhunderts sind die Hofmaler mehr Hofleute als Künstler gewesen, die für die Unabhängigkeit ihrer Persönlichkeit und ihres Berufs gesorgt haben. Besser ist es mit der Zeit wohl geworden, aber einen völligen Umschwung hat erst, für Deutschland wenigstens, das Jahr 1870 herbeigeführt, wo die Herrscher gewahr wurden, wie stark sich mit den physischen Kräften der Nation auch die geistigen entwickelt hatten,

wie in Kriegsnöten alle Unterschiede der Geburt und der geistigen Bildung schwanden und sich Menschen zu Menschen fanden. Seit 1870 ist auch die Stellung eines Porträtmalers, der seine Modelle vornehmlich unter den Großen dieser Erde sucht, eine andere, unabhängigere geworden. Zu voller Freiheit hat sie aber erst Lenbach erhoben, der mit seiner starken künstlerischen Kraft auch ein ebenso starkes Bewußtsein von der Bedeutung seiner Persönlichkeit verband, die sich auch im Verkehr mit den mächtigsten Männern unserer Zeit nichts vergab, weil ihr alles Schmeichlerische und Kriechende fremd war und sie niemals Überzeugung für Erwerb opferte.

Der Verkehr mit großen und bedeutenden Männern, die Rom in den achtziger Jahren beisammen sah, nahm Lenbach aber nicht so völlig in Anspruch, daß er nicht auch für die vielen anmutigen und schönen Frauen und Mädchen, mit denen die römische Gesellschaft jener Jahre reich gesegnet war, ein offenes Auge gehabt hätte. Man darf sogar behaupten, daß in jener Zeit Lenbachs Lust und Freude an der Wiedergabe schöner, edler und interessanter Weiblichkeit eigentlich erst erwacht ist. Wir haben schon oben beiläufig erwähnt, daß er im Jahre 1886 unter anderen auch die Königin von Italien und die geistvolle Eleonore Duse gemalt hat, die durch ihre tief aus dem Innern eines starken Herzens entsprossene Gestaltungskraft der Schauspielkunst neue Wege gewiesen.



Abb. 95. Studie. 1891. (Zu Seite 118.)

Ihn, den Fürstenmaler, der im Grunde seines Herzens doch immer der Sohn des Volkes blieb, reizte aber nicht bloß hohe Geburt, hohe soziale Stellung oder geistige Größe. Auch wo er Anmut oder seelenvolle Schönheit unter der namenlosen Menge fand, wurde seine Nachbildungslust angeregt. Um diese Zeit entwickelte sich auch seine Neigung, mit Kreide oder mit farbigen Pastellstiften zu zeichnen, wodurch seine Leichtig



Abb. 96. Frau Riedinger. Pastell. (Zu Seite 118.)

keit des Schaffens noch gesteigert wurde. Überdies war dieses Material, das nach langer Vernachlässigung seit dem Beginn der achtziger Jahre in Deutschland wieder zu allgemeiner Beliebtheit gelangte, ganz besonders geeignet, den Zauber weiblicher Anmut, die sich bisweilen dem Beschauer nur in einem einzigen flüchtigen Moment zu voller Blüte erschließt, mit schnellen Strichen festzuhalten, ohne daß dabei der unbeschreibliche Reiz des schnellen Eindrucks verloren geht. Mit welchem Scharfblick Lenbach auch in

den Angesichtern junger Mädchen zu lesen verstand, in die das Leben mit seinen Kämpfen, Hoffnungen und Enttäuschungen noch nicht seine Runenschrift eingetragen hat, deren Entzifferung nur wenigen Sterblichen vergönnt ist, beweist u. a. der 1886 in Rom



Abb. 97. Porträtstudien. (Zu Seite 118.)

gezeichnete Bildniskopf der Prinzessin T . . . . , deren jungfräuliche Anmut noch kein rauher Lebenshauch gestreift hat (Abb. 44).

Fortan spielt das weibliche Element in seiner Kunst eine dem männlichen gleichwertige und bald auch ebenbürtige Rolle. Niemand hatte es bis dahin für möglich gehalten, daß aus dem rücksichtslosen Freund der Wahrheit und dem gründlichen Ver-



Abb. 98. Frau von Fabrice.

ächter alles Flitterkrams und weiblichen Tands einmal auch ein Künstler werden könnte, der sich für verführerische Frauenaugen, für fein geschnittene Mädchenprofile und für schön geformte Schultern empfänglich zeigt. Es ist sogar in späteren Jahren vorgekommen, daß sich Lenbach dazu herbeiließ, den Damentoiletten mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als es sich mit seinem sonst immer befolgten Grundsatz verträgt, der ungefähr auf den Gegensatz zu einem alten Sprichwort hinausläuft, daß nämlich Kleider keine Leute machen (Abb. 45). Schon aus dem Jahre 1885 besitzen wir die überaus anziehende Bildnisstudie einer jungen Frau, der Gattin des Diplomaten H. von Poschinger, in ganzer Figur, auf der Lenbach mit einer bei ihm ganz ungewöhnlichen Genauigkeit und Geduld die damalige Tages-



Abb. 99. Baronesse von H. Zeichnung. 1895. (Zu Seite 118.)

mode wiedergegeben hat (Abb. 16). Trotzdem ist Lenbach weder ein Modenmaler noch ein Schmeichler geworden. Auch bei seinen Frauen- und Mädchenbildnissen interessierte ihn in erster Linie nur der Kopf, der auch dann immer das herrschende Element blieb, wenn einmal auch die Gestalt zur Hälfte oder zu drei Vierteilen mit zur Darstellung kam. Bei der Wahl seiner Modelle, vielleicht auch bei ihrer Auffassung und endlichen Gestaltung leitete ihn immer ein starker Schönheitsdrang. Hierbei trat, wenn man so



Abb. 100. Bildniszeichnung. 1895. (Zu Seite 118.)

sagen darf, das äußerlich Rauhe seines künstlerischen Wesens hinter einer weichen Seelenstimmung zurück. Es war, als ob sich dann der Idealismus, der am Ende doch bei jedem echten Künstler im Grunde seines Herzens ruht, loslöste und die Wahrheit nicht bloß im Charakteristischen, sondern auch in der Schönheit suchte.



Abb. 101. Gräfin de Grey. (Zu Seite 118.)

So sind wohl die scharfen Gegensätze zwischen den männlichen und weiblichen Bildnissen Lenbachs zu erklären, nicht etwa aus einem plötzlichen Wandel seiner künstlerischen Überzeugung, der, wie wir schon mehrfach betont haben, jede Art von Schmeichelei zuwider war und der ein Abfall von der Natur als schnöder Verrat erschienen wäre. Dann ist diese Grundverschiedenheit aber auch aus der entgegengesetzten zeichnerischen und malerischen Behandlung zu erklären. Als Lenbach Bildnisse zu malen anfing, waren Tizian, Rubens und Rembrandt seine Ideale, und seine aus ihnen gewonnene koloristische Kraft hüllte sich am liebsten in den Zauber des Helldunkels. An diesem Stil, der mit der Zeit seine ursprünglichen Bestandteile so eng miteinander verschmolz, daß er schließlich sein eigener persönlicher wurde, hat Lenbach bei seinen männlichen Bildnissen bis an sein

Lebensende festgehalten. Für seine weiblichen Bildnisse schuf er sich aber von vornherein eine individuelle Ausdrucksweise, die von jedem klassischen Vorbild unabhängig war, höchstens daß einmal in der Auffassung oder im Arrangement eine Erinnerung an van Dyck anklang, wofür wir das feierliche Repräsentationsbildnis der Prinzessin Clementine von Coburg-Kohary, der greisen Mutter des Fürsten Ferdinand von Bulgarien (Abb. 47),



Abb. 102. Madame G. Bildnisstudien. (Zu Seite 118.)

das Profilporträt der schönen amerikanischen Sängerin Lillian Sanderson (Abb. 48), das Bildnis der durch ihre geistvollen, biographischen und literarhistorischen Arbeiten bekannten, in München lebenden Lady Charlotte Blennerhasset geb. Gräfin Leyden (Abb. 49) und ein Bildnis von Lenbachs Töchterchen Marion (Abb. 65) als bezeichnende Beispiele zitieren. Im allgemeinen sind aber die weiblichen Bildnisse und Bildnisstudien Lenbachs unmittelbare, von keiner fremden Stilanschauung beeinflußte Abbilder einer schönen oder

doch in irgend einem Punkte anziehenden Natur. Wenn man eine Reihe davon, wie z. B. die von unseren Abbildungen 50 bis 55 wiedergegebenen, etwa in dem Zeitraum von 1884—1894 entstandenen, hintereinander betrachtet, wird man zugleich gewahr, wie streng Lenbach auch bei solchen Aufgaben jede konventionelle



Abb. 103. Fräulein G. Zeichnung. (Zu Seite 118.)

Phrase vermied, wie er auch aus anscheinend flachen und nichtssagenden Mädchengesichtern eine individuelle Regung herauslas, wie er den persönlichen Reiz noch durch ein meist einfaches und ungesuchtes, aber immer echt künstlerisches Bewegungsmotiv zu heben wußte und mit welchem Geschick er stets den fruchtbarsten Moment zu erfassen verstand. —

Um die Mitte der achtziger Jahre begann Lenbach, sich in München auf einem geräumigen Grundstück in der Luisenstraße hinter den Propyläen häuslich einzurichten, und nach und nach entstand jene prächtige Anlage im Stile italienischer Villenarchitektur, bei der sich die Kunst des Baumeisters mit der des Gärtners vereinigten, um ein Gebilde von vollendeter Harmonie zu schaffen (Abb. 56). Man kann sich keinen schrofferen Gegensatz denken als den, den die kalte, feierliche Pracht der Propyläen, die in den Vorgarten hineinblicken (Abb. 57 und 58), zu dieser heiteren Idylle bildet, die man unter den italienischen Himmel versetzen könnte, ohne daß ein einziger Zug an dieser der großen Renaissancebaumeister würdigen Komposition geändert zu werden brauchte. In Gabriel Seidl fand Lenbach den Baukünstler, der mit vollem, feinfühligem Verständnis auf seine Wünsche und Ideen einging und sie aus dem Reiche der Phantasie in die Wirklichkeit versetzte. Mit der Gestaltung der Fassaden (Abb. 59 und 60) und der Gartenanlage, in der die Linien der Architektur gleichsam nach- und ausklingen, war aber erst das wenigste getan. Lenbach war eine jener groß angelegten Vollnaturen, die sich wie die großen Geister der italienischen Renaissance das ganze Leben als ein einheitliches Kunstwerk vorstellen und zu gestalten suchen. Schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rom war ihm die Einsicht gekommen, daß das einzelne Kunstwerk wenig oder nichts bedeute, wenn es sich nicht in angemessener Umgebung darböte. Nur muß diese Umgebung so taktvoll mit dem Kunstwerke zusammengestimmt werden, daß sich nicht das eine Stück vor das andere drängt, daß nicht einzelnes protzig wirkt, daß nicht eines aus dem Ganzen herausfällt. Mit gleichem Takt ist jedes Übermaß, jede Zusammenhäufung von allerhand Kunstwerken, Kostbarkeiten und Kuriositäten zu vermeiden, die durch die Massenwirkung auf die Sinne des Beschauers einstürmen will. In einer solchen harmonischen Ausstattung der Wohn-, Arbeits- und Erholungsräume sah Lenbach das höchste aller Kunstwerke, und zu seiner Erzeugung gehören ebenso sehr künstlerischer Blick, künstlerisch geübte Hand und künstlerische Gestaltungskraft, wie zur Hervorbringung eines Gemäldes, einer Zeichnung, einer Statue oder eines Bauwerks. Nach diesen Grundsätzen hat Lenbach die Haupträume seiner Villa nicht bloß dekoriert und ausgestattet, sondern auch in ihren Dimensionen gestaltet. Ein jeder ist von dem anderen an Länge und Breite und wohl auch an Höhe verschieden, ein jeder ist ein individuelles Kunstwerk für sich; als ein Ganzes betrachtet sind diese Räume aber immer Glieder eines wohlgefügten künstlerischen Organismus (vgl. Abb. 61).

Lenbach war ein eifriger Sammler von Gemälden, vornehmlich von denen seiner Lieblingsmeister, von plastischen Kunstwerken jeglicher Art, von Erzeugnissen des Kunstgewerbes früherer Zeiten, aber ein Sammler von Geschmack. Ihn reizte nicht die Kostbarkeit oder gar die Seltenheit eines Gegenstandes, sondern immer zuerst der künstlerische Kern, der darin stecken könnte, dann auch der dekorative Reiz, jenes unbeschreibliche und wohl unergründliche Etwas, das, jedem anderen vielleicht verborgen, doch das Auge des Künstlers unwiderstehlich fesselt. In dieser so gestalteten Umgebung erfrischte und sättigte Lenbach vor und während der Arbeit täglich seine Augen. Sie war ihm das Element, in dem sich seine eigene Kraft täglich verjüngte und aus dem sie immer neue Antriebe zum Wetteifer mit den alten Meistern schöpfte. Er war aber keineswegs ein Egoist, der diese künstlerische Augenweide, diese Möglichkeit wahrhaft künstlerischen Genusses nur sich und den Freunden seines Hauses gönnte. Wenn er die Welt, sei es auch nur die engere Welt der Kunst und des Kunstverständnisses, nach seinem Willen hätte regieren können, so würde er diese Quelle jedem, der ein Kunstwerk sehen und verstehen lernen will, durch eine allgemeine Durchführung seiner dekorativen Grundsätze erschlossen haben.

Versuche dazu hat er mehrere gemacht. Wie wohl die meisten bedeutenden Künstler unserer Zeit war er ein abgesagter Feind jener großen Jahrmärkte, die sich alljährlich in den Kunstzentren des Deutschen Reiches wie des Auslandes unter den Namen nationaler und internationaler Kunstausstellungen auftun. Während aber die meisten seiner Kunstgenossen sich achselzuckend mit diesen Veranstaltungen als mit einem notwendigen Übel abzufinden suchen, war Lenbach keineswegs geneigt, den Kampf gegen das Herkommen, gegen veraltete und verrottete Einrichtungen als fruchtlos aufzugeben. Anfangs begnügte



Weibliches Bildnis.



Abb. 101. Madame Marion Crawford. 1890. (Zu Seite 119.)

er sich damit, wenigstens Oasen in der Wüste zu schaffen, wenigstens eine kleine Abwechslung in das ermüdende Einerlei der Bilder- und Skulpturensäle hineinzubringen, in denen das wenige Gute durch die Masse gleichgültiger Mittelmäßigkeiten erdrückt wird. Um sein Ideal eines Ausstellungssaales zu verwirklichen, mußte er freilich mit sich selbst anfangen, wozu ihm die Leitung der Münchener Jahresausstellungen den nötigen Raum hergab, den er nach seinem koloristischen Geschmack einrichtete und mit Möbeln, Teppichen, Gobelins usw. aus seinem Besitz ausstattete. Den Mittelpunkt dieser Sonderausstellungen bildeten natürlich die Gemälde und Zeichnungen von seiner eigenen Hand; aber er vereinigte sie mit Werken alter Kunst, getreu seiner Überzeugung, daß ein modernes Kunstwerk nur dann gut sei, wenn es sich auch neben dem besten alten Kunstwerk zu behaupten vermöge. So haben wir zweimal, 1894 und 1896, solche Kabinette gesehen, wie sie etwa dem Geschmack der Kunstliebhaber des XVIII. Jahrhunderts entsprachen, die zugleich mit der Kunst des Sammelns die vielleicht noch größere Kunst behaglichen Genießens übten. Als Lenbach dann zum ersten Präsidenten des Zentralkomites der siebenten internationalen Kunstausstellung von 1897 gewählt worden war, in der sich zum ersten Male wieder seit Jahren die Künstlergenossenschaft und die Mitglieder der Sezession in dem alten Glaspalaste vereinigten, suchte er, soweit es die vorhandenen Mittel gestatteten, seine dekorativen Grundsätze in größerem Maßstabe durchzuführen. Für die Gestaltung des rein architektonischen Teils fand er einen Helfer in dem Architekten Emanuel Seidl, mit dem er drei große Räume, die eine retrospektive Ausstellung umfaßten, einrichtete und ausschmückte, so daß fast jedes Kunstwerk zu der Geltung gelangte, die es nach seiner Eigenart forderte. Von sich selbst sah er dabei ganz ab. Nur dem Architekten brachte er mit der Ausstellung von dessen Bildnis eine Huldigung dar. In einem dieser Räume spann er den Gedanken, ein Kunstkabinett zu intimem Genuß herzurichten, noch weiter aus. Wiederum gab er das Beste aus seinen eigenen Sammlungen her, Gemälde alter italienischer und niederländischer Meister, plastische Werke des Mittelalters und der Renaissance, Möbel, Teppiche und andere Dekorationsstoffe, und in dieser kräftigen Farbenharmonie behauptete sich sogar der altgriechische Marmortorso einer Aphrodite.

Wird sich auch in unserem der Kunst keineswegs allzu freundlichen Zeitalter das Lenbachsche Ideal nicht in seinem vollen Umfange verwirklichen lassen, so wird doch jeder, der es mit der Kunst ernst nimmt, für die von dem Meister gegebenen Anregungen dankbar sein. Die Münchener Kunstausstellungen, die während des Sommers von vielen Tausenden aus allen Teilen Deutschlands, die in die deutschen Alpen wandern, besucht werden, haben die Ideen Lenbachs in weite Kreise getragen, und in manch einen, der berufen oder gewillt ist, im großen oder kleinen für ähnliche Ziele zu wirken, fruchtbare Keime gepflanzt. Aber Kunstausstellungen sind vergängliche Erscheinungen. Möge darum Lenbachs Villa, seine vollendetste Kunstschöpfung, als ein Denkmal seines Strebens auch späteren Geschlechtern erhalten bleiben!

Dieses mit den edelsten Perlen der Kunst geschmückte Heim erhielt bald seinen höchsten Schmuck durch ein trauliches Familienleben, dessen Mittelpunkt zwei liebliche Kinder, Marion und Gabriele, bildeten. Mit diesem Kindersegen kam ein neues Element in Lenbachs Kunst. Wohl hatte er früher gelegentlich Kinderbildnisse gemalt. Aber er hatte es nur mit dem Interesse getan, das ein Maler an seinen Modellen gewöhnlich zu haben pflegt. Das Kindergemüt lernte er erst völlig verstehen, als er eigenes Fleisch und Blut vor seinen Augen sah und Vatergefühl und Vaterstolz in ihm rege wurden. Mit den liebevollen Augen des Vaters und des Künstlers zugleich begleitete er das fröhliche Gedeihen und Wachstum seines Töchterchens Marion, das er mehreremal zusammen mit sich selbst auf Zeichnungen und Bildern dargestellt hat (Abb. 62 und 64), mehreremal auch allein (Abb. 63 und 65) oder zusammen mit dem jüngeren Schwesterchen (Abb. 66). Leider fiel schon nach wenigen Jahren ein Schatten auf dieses glückliche Familienleben. Eine tiefe Kluft entstand zwischen Lenbach und seiner Gattin, einer geborenen Comtesse von Moltke, und er sah sich schweren Herzens zu einer Trennung seiner Ehe genötigt. Sein Haus und seine Kinder blieben aber nicht lange ver-



Abb. 105. Miß Peck. (Zu Seite 119.)

waist. Das Glück, das diesen begnadeten Menschen in seltener Weise begünstigt hat, führte ihm in der Baronesse Lolo von Hornstein eine zweite Gattin zu, die ihm die letzten Jahre seines Lebens mit ihrer jugendlichen Anmut verschönt hat und seinen Kindern eine liebevolle Mutter gewesen ist (Abb. 74). Dieses neu erblühte Familienglück spiegeln die Bildnisgruppen 67 und 68 wieder. Dem Kreise dieser im Schoße der Familie gemachten Studien gehört auch die humorvolle Zeichnung an, auf der ein Töchterchen des Generals von Hartmann auf dem Arme einer alten Wärterin dargestellt ist, die vor Beschämung ob der ihr widerfahrenen Ehre, von Meister Lenbach porträtiert zu werden, nicht die Augen aufzuschlagen wagt und sich dabei in respektvoller Entfernung von dem Kinde abseits hält (Abb. 71). So wurde auch durch Lenbachs Kunst jenes uralte Bildmotiv, an dem sich die Kunst der Malerei recht eigentlich emporgearbeitet hat, wieder in neuer Gestalt belebt. Wenn er Mütter mit ihren Kindern malte, wird in uns trotz der durch und durch modernen Auffassung, trotz der unvergleichlichen Kraft und Tiefe der Individualisierung, die Erinnerung an die edelsten Madonnenbilder der klassischen Meister wach (Abb. 72 und 73).

Wie sehr Lenbach aber auch im Laufe der Jahre der Maler der Fürsten und der schönen Frauen geworden war, so blieb er daneben immer das, was er von Anfang an gewesen: der Maler der Ritter des Geistes, gleichviel auf welchem Gebiete sie sich betätigen und ihre Lorbeeren erwerben mochten. Noch lang ist seine Galerie der Denker, Dichter, Gelehrten, Musiker und bildenden Künstler, aus der wir unseren Lesern wenigstens noch einige Charaktergestalten vorführen wollen, die zum Teil durch ihre Schöpfungen volkstümlich geworden sind. Es ist erstaunlich dabei zu beobachten, wie Lenbach in seiner malerischen Charakteristik so durchaus verschieden gearteter Männer immer den „springenden Punkt" herausfand, in dem die geistige Eigentümlichkeit des Dargestellten sozusagen gipfelt, und wie er jeden Kopf zugleich zum Spiegelbild der



Abb. 106. Fritbjof Nansen. (Zu Seite 118.)

geistigen Schöpfungen machte, die ihm entsprungen sind. Aus dem Kopfe Paul Heyses, des alten Freundes des Meisters, lesen wir die fröhliche Unbefangenheit, die Lust am Dasein, die Freude an der Schönheit und den unverwüstlichen Idealismus heraus, der den begnadeten Liebling der Grazien und Musen noch bis in seine siebziger Jahre hinein in beneidenswerter Jugendfrische erhalten hat (Abb. 76), aus dem Kopfe Mommsens, des berühmten Geschichtsschreibers der Römer, dessen Augen wie bohrend auf ein bestimmtes Ziel gerichtet zu sein scheinen, spricht der nimmer ruhende Scharfsinn und die zähe Beharrlichkeit, mit denen der Forscher in die verwickelten Rechtsverhältnisse seines Lieblingsvolkes und in die Rätselsprache zertrümmerter Steininschriften einzudringen, mit denen er halbverloschenen Urkunden ihre Geheimnisse zu entreißen weiß (Abb. 78), und aus dem Greisenkopfe Virchows (siehe Abb. 79) leuchtet uns die eiserne Energie eines Mannes entgegen, den die politischen und wissenschaftlichen Kämpfe eines halben Jahrhunderts trotz schwankender Erfolge und bitterer Enttäuschungen in seiner



Abb. 107. Prinzessin Trabbia. (Zu Seite 119.)

Überzeugung, immer das Beste gewollt zu haben, und in seinem Mute, diese Überzeugung furchtlos auszusprechen, nicht erschüttert haben. Nicht weniger scharf als diese drei kontrastieren gegen einander der berühmte Chemiker Max von Pettenkofer, aus dessen von beharrlichem Forschungstrieb durchfurchten Gesicht ein paar Augen leuchten, denen man doch die unverdrossene Liebe des großen Gesundheitspflegers für die ganze Menschheit, des unerschrockenen Bekämpfers aller verheerenden Volkskrankheiten ansieht (Abb. 77), dann der ewig nervöse, immer lustige, immer von Melodien, die in seinem Kopfe herumsummen, erfüllte „Walzerkönig" Johann Strauß (Abb. 81), einer der Freunde Lenbachs aus der Wiener Zeit, und der nicht minder nervöse Hans von Bülow, den Lenbach gerade in einem Augenblicke erfaßt hat, wo der leidenschaftliche Mann seine



Abb. 108. Lady Curzon. (Zu Seite 119.)

ganze geistige Kraft auf die Wiedergabe eines großen musikalischen Kunstwerks gerichtet hat, sei es auf eine Beethovensche Sinfonie oder ein Tonstück Wagners, an dessen Genius er, trotz aller persönlichen Mißhelligkeiten, bis an seinen Tod geglaubt hat (Abb. 82). Zu den letzten Getreuen aus dem engeren Wagnerkreise gehörte auch der langjährige Münchener Kapellmeister Levi, eine fein organisierte Natur, die bei der Orchesterleitung allen Wünschen Wagners mit tiefem Verständnis zur vollen Befriedigung des sonst fast immer unzufriedenen Meisters entgegenkam und namentlich bei den Festspielen in Bayreuth große Dienste geleistet hat (Abb. 83). Auch für Musiker, Sänger und Sängerinnen, die außerhalb des Wagnerschen Kreises standen, hat Lenbach jederzeit offene Ohren und Augen gehabt, wenn ihn nur ihre Persönlichkeiten hinreichend interessierten. Zeugnisse dafür sind die geistvollen Bildnisse der Sängerinnen Marcella Sembrich und Lola Beeth.

Wie frei und rücksichtslos Lenbach bisweilen auch mit den Kleidern der Männer und Frauen umsprang, die er porträtierte, so hat er doch niemals irgendeine Person



Abb. 109. Frau Eugenie Knorr. (Zu Seite 119.)

in eine Tracht gesteckt, die mit ihrem ganzen Wesen in Widerspruch steht. Er selbst hat sich bisweilen in einem Kostüm dargestellt, das an die italienisch-spanische Kavalierstracht der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erinnert (s. das Titelbild); dem würdigen Nebenbuhler eines Tizian steht eine solche poetische Lizenz aber gut. Ebenso wie dem tiefen Kenner italienischer Menschenherzen, Paul Heyse, der in genialem Schwung um die Schultern geworfene Mantel, dem Maler Franz von Seitz (Abb. 85) der vorn offene, frei auf die Schultern herabfallende Hemdkragen, das Abzeichen der jungen Kunstschwärmer, die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts von Deutschland nach Rom zogen, um uns von dort eine neue, nationale Kunst zu holen, und dem zwar von Weltschmerz zerrütteten, aber doch immer wieder zu neuen überschwenglichen Hoffnungen neigenden Dichter Richard Voß, der sich nicht ungern den deutschen „Lord Byron" nennen hört, der talarartige, in breiten Falten herabfließende Mantel, das richtige Kleid für den begeisterten Verkünder der Menschenliebe, der uns so viele herzerschütternde Geschichten von den Leiden des unter agrarischer Mißwirtschaft seufzenden italienischen Landvolks erzählt hat (Abb. 86). Bei Männern wie dem satirischen Zeichner und Poeten Wilhelm Busch, der in der Blüte seines leider seit lange erloschenen künstlerischen Schaffens zu den Gästen der Künstlergesellschaft „Allotria" gehörte (Abb. 87), dem amerikanischen Schriftsteller Edward Emerson, wohl einem Bruder des berühmten amerikanischen Philosophen Ralph Waldo Emerson, dessen Leben er beschrieben hat (Abb. 89), und dem Dichter des Marschlands, dem jeder Phantasterei abholden und doch mit so starker Kraft der Phantasie begabten norddeutschen Landwirt Hermann Allmers (Abb. 90) wäre aber eine Abweichung von der nüchternen bürgerlichen Tracht



Abb. 110. Frau Lilli Merk. (Zu Seite 119.)

unserer Tage zugleich ein Mangel an Wahrheitsliebe in der Charakteristik gewesen, und diesen Vorwurf hat Lenbach trotz seiner kaum noch übersehbaren Fruchtbarkeit niemals verdient. Wie sehr er diese Wahrheitsliebe auch bei Mitgliedern der höchsten Aristokratie bewährte, beweist u. a. auch das Bildnis des Fürsten Rudolf von Liechtenstein, ein Muster schneidig-scharfer Charakteristik, das in keinem Zuge darauf hinweist, daß der Künstler auch nur um eine Linie von der Wirklichkeit abgewichen ist (Abb. 91). Ganz seltsam mutet uns dagegen eine Bildnisstudie des Fürsten Ferdinand von Bulgarien (Abb. 93) an, die völlig von Lenbachs gewöhnlicher Art der Auffassung und Charakterisierung abweicht. Hat er den Fürsten vielleicht mit Absicht mit einem phantastisch-ritterlichen Glanze umgeben wollen, der ihn, der nicht allzu viele Sympathien in Europa besitzt, dennoch bis zu einem gewissen Grade sympathisch oder doch

wenigstens interessant machen soll? Oder hat er damit andeuten wollen, daß der interessante Fürst, der ein rätselhaftes Gemisch aus ererbter Klugheit, diplomatischer Gewandtheit und orientalischer Rücksichtslosigkeit in der Befriedigung seiner Herrschbegier darstellt, auch ihm, dem großen Menschenkenner, ein Rätsel geblieben ist? Wir wollen jedoch, unserem Programm getreu, auf die Lösung so heikler, intimer Probleme nicht weiter eingehen und darum auch nicht neugierig den Personalien der vielen schönen



Abb. 111. Frau Merk mit Kind. (Zu Seite 119.)

und pikanten Frauen- und Mädchenköpfe und -gestalten nachspüren, die unsere Abbildungen 94—97 und 99 bis 103 in anmutigem Wechsel jugendlicher Knospen und voll entfalteter Blüten vorführen. Sie sind in der kurzen Zeit von 1891—1897 entstanden; aber trotz der Schnelligkeit ihrer Ausführung ist Lenbachs Kunst der geistigen Vertiefung im Angesichte so vieler reizender Modelle noch gewachsen. Sie hat sogar einen poetischen, ja einen ätherischen Hauch angenommen, der dem knorrigen Wesen Lenbachscher Malerei früher völlig fremd gewesen war, aber ungleich mehr als dieses zur Erhöhung seiner Beliebtheit beigetragen hat. Nur einer geistvollen Dame sei noch besonders gedacht, weil sie durch ihren Gatten, dem sie eine stille, aber geistig an-

regende und fördersame Mitarbeiterin sein soll, der Literatur angehört. Es ist Madame Marion Crawford, die Tochter des amerikanischen Generals Berdan und Gattin des anglo-amerikanischen Romanschriftstellers Marion Crawford, die zwar gewöhnlich in stiller Abgeschiedenheit auf einer Villa bei Neapel lebt, aber den Winter von 1889 auf 1890 in München zubrachte, wo Lenbach die junge Frau mit den schwermütigen Augen porträtierte (Abb. 104).

Wenn auch in dem letzten Jahrzehnt von Lenbachs Schaffen, aus dessen reicher Ernte die Abbildungen 81, 105—118 eine zwar nur kleine, aber erlesene Auswahl bieten, die Weiblichkeit vorwiegt, so ist daraus kein Schluß auf eine Veränderung in



Abb. 112. Gräfin Knyphausen. (Zu Seite 119.)

den persönlichen Neigungen oder in den künstlerischen Anschauungen des Meisters zu ziehen. Er, dem das beispiellose Glück zuteil geworden, als Schaffender und den Größten Nahestehender ein unvergleichliches Heldenzeitalter zu durchleben, mußte sich bescheiden, wenn die Natur wieder sparsamer geworden ist und die großen, bedeutenden und geistvollen Männer seltener werden. Trotzdem hat Lenbachs Galerie zeitgenössischer Größen auch in den letzten Jahren manchen Zuwachs erfahren, so durch das Bildnis des vierten Kanzlers des Deutschen Reiches, des Grafen Bülow, und durch das des kühnen Nordpolfahrers Frithjof Nansen, dessen unbeugsame Energie Lenbach durch den gleichsam in das Dunkel der Polarnacht hinüberleuchtenden und bohrenden Blick meisterlich charakterisiert hat (Abb. 106).

Weitaus größer ist aber die Zahl der schönen, interessanten und geistreichen Frauen, die Lenbach in diesem Zeitraum porträtiert hat. Auch darin hat sich Lenbach als treuen Chronisten oder, wenn man will, als unbefangenen Kritiker seiner Zeit bewiesen. Es

geht ein Zwiespalt durch diese Zeit. Während die einen gegen den unleugbar femininen Zug, den unsere Zeit seit etwa einem Jahrzehnt in steigendem Maße angenommen hat, gegen das übermäßige Hervortreten der Weiblichkeit im öffentlichen Leben eifern und darin nur eine krankhafte Erscheinung sehen wollen, erblicken die andern darin nur eine natürliche Reaktion, eine Gegenbewegung, die etwa mit dem plötzlichen Ausbruch eines lange untätig gewesenen Vulkans verglichen werden kann. Im weiblichen Geschlecht regen sich lange verborgene oder lange vernachlässigte oder künstlich niedergehaltene Kräfte, und indem sie plötzlich mit elementarer Gewalt zur Oberfläche emporgedrungen sind, hat



Abb. 113. Fräulein Olden. (Zu Seite 119.)

sich die Gruppierung im Panorama der Menschheit nicht unbeträchtlich verschoben. Wie aber die Würfel in diesem Kampfe fallen mögen — auch die Partei, die darin schnell in die Verteidigungsstelle gedrängt worden ist, hatte ihre Freude daran, wenn ein Künstler, wie Lenbach, seinen Schönheitsdurst an einer Fülle von Gestalten sättigen und durch schöne Hüllen auch in schöne Seelen dringen konnte. Wer die Rätselsprache der Augen kennt, wer Marmorkälte steinerner Züge zu erwärmen, wer das feine, nervös zitternde Lippen umgaukelnde Linienspiel zu deuten weiß, der wird an diesen Bildnissen Lenbachs seinen psychologischen Scharfblick erproben können.

Seitdem Lenbach mit der Begründung eines eigenen Heims seinen dauernden Aufenthalt in München genommen hatte, nahm er auch wieder lebhaften Anteil an den Bestrebungen und Interessen der Münchener Künstlerschaft, als deren solidarisches Mitglied

er sich fortan fühlte. Oft genug warf er zu ihren Gunsten seine mächtige künstlerische Persönlichkeit und den Einfluß, den er sich allmählich bei hohen Herren errungen hatte, in die Wagschale, und das galt alles um so höher, als man ihn über kleinlichen Interessen, über persönlichem Neid, über Eifer- und Schelsucht erhaben wußte. Er stellte sich niemals in den Dienst einer Clique, und weil er wirklich über allen Parteien und Parteiungen stand, kam ihm auch die Künstlerschaft mit einem seltenen Vertrauen entgegen. Besonders lag ihm der Bau eines Künstlerhauses am Herzen, dessen Fehlen in



Abb. 114. Mutter und Kind. (Zu Seite 119.)

einer Stadt, die auf den Namen und Rang der ersten Kunststadt Deutschlands Anspruch erhebt, schon seit dem Anfang der siebziger Jahre, dem Beginn des großen nationalen Aufschwungs, der auch der Kunst und dem Kunstgewerbe zugute kam, schmerzlich empfunden und beklagt wurde. Wie die Berliner krankte aber auch die Münchener Künstlerschaft an dem Nötigsten, an dem Mangel an genügenden Barmitteln, so daß noch bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein ruhige Rechner nicht an die Verwirklichung des Planes zu denken wagten. Lenbach hatte es sich aber in den Kopf gesetzt, alle Bedenken durch eine kühne Tat zu widerlegen. Er überwand sogar seine Scheu, öffentlich zu reden, und eines Tages, im April 1886, trat er, als die Mitglieder der beiden Gemeindekollegien gerade zu gemeinsamer Sitzung im Rathause versammelt waren, vor diese Körperschaften, um sie durch die Macht seiner Beredsamkeit für die Ausführung „seines“

Planes zu begeistern und zu gewinnen. Als Baugrund hatte er sich die Anlagen auf dem Maximiliansplatze ausersehen, und diesen forderte er von der städtischen Behörde, wobei er aber betonte, daß die Künstlerschaft damit nicht etwa ein Geschenk von der Gemeinde haben, sondern ihr im Gegenteil ein Geschenk mit dem Künstlerhause machen wollte, das das schönste Haus in München und somit ein Schmuck der Anlage werden würde, die die Stadt schon jetzt als ihren schönsten Schmuckplatz erachte. Es muß leider berichtet werden, daß diese Rede Lenbachs nicht den gewünschten Eindruck auf die Stadt



Abb. 115. Gräfin Leoni Wedel. (Zu Seite 119.)

väter machte und daß noch sieben Jahre verstrichen, ehe der Grundstein zum Künstlerhause — noch dazu auf einem anderen Platze — gelegt werden konnte. Am 29. März 1900 erfolgte dann die Einweihung des Neubaues, der nach den Plänen Gabriel Seidls, des Erbauers der Lenbachschen Villa (s. dessen Bildnis Abb. 88), unter fördernder Anteilnahme Lenbachs errichtet worden ist.

Noch lebhafter als die Erbauung des Münchener Künstlerhauses beschäftigte Lenbach die Verbesserung der heutigen Maltechnik, in deren arger Vernachlässigung durch die jüngste Generation er einen der Hauptgründe des Verfalles der modernen Malerei sah. Er, dem seine Gegner nicht selten den Vorwurf nachlässiger oder gar liederlicher Technik

gemacht hatten, war im stillen eifrig mit chemischen Versuchen zur Verbesserung der Technik beschäftigt, und, nachdem in München eine Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren ins Leben getreten war, schloß sich ihr Lenbach bald nach ihrer Begründung an. Niemand hat seitdem so tatkräftig für ihre Ziele gewirkt wie er. Er wurde nicht müde, immer wieder auf die Malverfahren der alten Meister hinzuweisen, die er freilich



Abb. 116. Siegfrieds Töchterlein. (Zu Seite 119).

so gründlich studiert hatte, wie kein anderer vor ihm, und als die Gesellschaft Ende September 1893 in München einen Kongreß veranstaltete, zu dem offizielle Vertreter aus allen Teilen Deutschlands und aus dem Auslande gekommen waren, benutzte Lenbach, der nach seiner „Jungfernrede“ vor der Münchener Gemeindebehörde seine Scheu vor öffentlichen Reden allmählich überwunden hatte, die willkommene Gelegenheit, um sein Herz vor einem Auditorium von Fachmännern auszuschütten und den ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Verfall der Maltechnik und dem geistigen und künstlerischen Verfall der modernen Malerei überhaupt aufzudecken. In seiner Rede ging er zunächst von dem unter den modernen Malern keineswegs feststehenden Grundsatz aus, daß die

Technik niemals Selbstzweck sein, sondern nur die Mittel zu den Zwecken der eigentlichen Kunst bieten könnte. Obwohl die genialsten Künstler stets auch die raffiniertesten Techniker gewesen wären, hätten sie niemals über der Ausbildung der Mittel den Zweck der Kunst aus den Augen verloren. „Gerade die geistigsten, im höchsten Sinne künstlerisch begabten Maler waren am unermüdlichsten in dem Bestreben, das Technische zu vervollkommnen.“

Dadurch kamen auch ihre Schüler in den Besitz der wichtigsten Kunstmittel, und die Folge war, daß die Überlieferung der technischen Mittel die Kunst der Malerei auch nach dem Absterben ihrer großen Führer noch lange lebenskräftig erhalten hat. Auch in Cornelius' Anstrengungen zur Wiederbelebung der alten Freskomalerei erkannte Lenbach noch eine Fortsetzung der alten, guten Überlieferungen. „Das ist nun leider,“ so fuhr er in seiner Rede fort, „in unserer heutigen Zeit sehr anders geworden. Ein junges Geschlecht ist herangewachsen, das in pietätlosem Dünkel den großen Vorfahren nichts verdanken, aller Tradition den Rücken kehren, die Kunst von vorn anfangen will .... Der zuchtlose Geist, der durch die heutige Welt geht, bewirkt und begünstigt die Auflehnung gegen jede anerkannte höhere Macht und sieht ein Hindernis der freien Entwicklung in der Dankbarkeit gegen diejenigen, die der Welt durch ihr begeistertes Schaffen die höchsten Genüsse bereitet haben. Was jene geleistet, möchte für ihre Zeit ganz löblich gewesen sein. Sie aber, die Kinder einer neuen Zeit, dürften nicht rückwärts schauen, nichts von den Alten lernen, nicht einmal die Mittel von ihnen annehmen, durch die jene Großen zu ihren herrlichen Wirkungen gelangt sind. Denn sie bilden sich ein, wenn sie sich an der Hand der bewunderten Meister leiten ließen, den Weg zur Wahrheit und Natur nicht zu finden, der doch nicht zu verfehlen sei, wenn man nur den Mut habe, mit Scheuklappen gegen fremde Eindrücke vor den Augen der eigenen werten Nase nachzugehen. Nun, wie weit diese jugendlichen, sonderbaren Schwärmer auf diese Weise kommen, sehen wir heute an allen Ecken und Enden. Nicht, daß es an Talenten fehlte! Aber alle treten mit dem Anspruch auf, sogleich fertige Meister zu sein, die sich nicht dreinreden und nach überlebten Meistertheorien meistern zu lassen brauchen, da jeder das Recht habe, die Art, wie er die Natur anschaut und wiedergibt, für eine vollberechtigte, wenn nicht gar alleingültige zu halten. Das alte, einfältige Sprichwort: „Kein Meister fällt vom Himmel“, wird von dieser dreisten Kunstjugend als altväterische Weisheit verlacht! Und da das Feldgeschrei: „Wahrheit! Nichts als Wahrheit!“ auf allen Gassen erschallt und der Begriff „Schönheit“ für eine akademische Verblendung erklärt wird, ist es freilich sehr überflüssig geworden, sich um die Mittel zu bekümmern, durch die jene alten Meister auf ihrem längst „überwundenen Standpunkt“ das Schöne hervorzubringen sich bemüht haben.“ Jeder noch so talentlose Pfuscher poche auf seine Selbstherrlichkeit, und darin werde er noch durch unwissende Kunstschriftsteller in Tagesblättern unterstützt, „manchmal ganz unberufene Jünglinge“, die „in der Meinung, es sei eine neue Ära der wahren, freien, volksbeglückenden Kunst angebrochen, die in der Regel ziemlich naiven Kunstjünger in ihrer Torheit bestärken, vor allem darin, daß zwischen ihnen und der alten Kunst eine spanische Wand aufgerichtet werden müßte, um ja nicht am Ende durch einen zufälligen Blick in das mit Unrecht gepriesene „gelobte Land des Schönen“ zu den alten Meistern zurückgelockt zu werden.“

Nach Lenbach sollte es nun Aufgabe der Akademien sein, „das weitere Umsichgreifen eines schönheitsverlassenen Naturalismus zu verhüten.“ Aber diese wären zur Zeit unzweckmäßig organisiert und die auf ihnen herrschenden Methoden nur geeignet, ein Künstlerproletariat heranzuzüchten, das bei der ungeheuren Konkurrenz elend verkümmerte oder nur Waren für die Kunstmärkte der Ausstellungen lieferte. „Es könnten aber die Akademien sich große Verdienste erwerben, wenn sie die Resultate unserer Forschungen in betreff „rationeller Malverfahren“ sich aneigneten und den Schülern überlieferten. Es müßte dies aber, wie der ganze Unterricht überhaupt, immer mit dem Hinblick auf ein zu schaffendes Kunstwerk, nicht als bloße, leere Theorie geschehen, so daß schon der Anfänger dazu angehalten würde, zu lernen, Bilder zu malen im Sinne der wahren Kunst. Soviel ich weiß, hat man früher eine grundierte Leinwand zu nichts



Abb. 117. Die australische Tänzerin Saharet. (Zu Seite 119.)



Abb. 118. Fritzi Scheff. (Zu Seite 119.)

anderem benutzt, als ein Bild darauf zu malen; Studien und Studienköpfe malen kannte man damals nicht. Wer dazu noch nicht reif war, sah zu, wie sein Meister dies anfing, und begnügte sich einstweilen, ihm die Farben zu präparieren. Heute entblödet sich niemand, seine unbeholfensten Versuche, mit Farben und Pinsel zu hantieren, mit einem Rahmen zu versehen und für ein Bild auszugeben, das dann freilich keinem Menschen Freude macht und keinen Käufer findet. Dies kann nur anders werden, wenn die akademische Trennung zwischen Theorie und Praxis aufgehoben, der Schüler so früh als möglich dazu angehalten wird, irgend etwas zu produzieren, was einen realen, praktischen Zweck erfüllt, und wäre es nur einen handwerklichen oder dekorativen, wenn die geistige Begabung zum Schaffen eines freien Kunstwerkes nicht ausreicht. Nur auf diesem Wege kann der trostlosen Überproduktion auf dem Gebiete der Kunst



Abb. 119. Reichskanzler Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst. (Zu Seite 129.)

und dem Unwesen der Ausstellungen gesteuert werden, die mehr und mehr zu Asylen für obdachlose Bilder geworden sind."

Es konnte nicht fehlen, daß diese freimütigen Worte Lenbachs, diese unerschrockene Kritik einer gerade zu jener Zeit um die Herrschaft in München ringenden Kunstrichtung, die alsbald durch die Presse weithin verbreitet wurden, nicht nur einen tiefen Eindruck machten, sondern auch zu erregten Erörterungen Anlaß gaben. Diese Kritik lief am Ende auf eine Absage der alten Kunst an die „neue" hinaus, und es war damals in München genug Zündstoff aufgehäuft, so daß die Gefahr eines heftigen Aufeinanderplatzens der Geister sehr drohend wurde. Aber es kam nicht dazu. Lenbachs künst-

lerische Größe war bereits so unbestritten, ganz München war so stolz auf ihn, daß die Jungen aus seiner Rede keinen Anlaß nahmen, zu bekämpfen, was er mit dem Glanze seiner anerkannten künstlerischen Persönlichkeit deckte. Ein Jahr zuvor hatte sich eine Anzahl von meist jüngeren Künstlern, teils aus rein künstlerischen, teils aber auch aus persönlichen Gründen von der Künstlergenossenschaft, die die Jahresausstellungen im Glaspalast veranstaltet und leitet, getrennt und einen neuen Verband unter dem Namen „Verein bildender Künstler Münchens“ begründet, und 1893 eröffneten sie in einem eigenen, aber auf gepachtetem Grunde errichteten Gebäude eine internationale Ausstellung. Der Erfolg dieser ersten Ausstellung der „Sezession“, wie die neue Ver-



Abb. 120. Familie von Lenbach. (Nach einer Photographie.)

einigung fortan kurzweg genannt wurde, war, wie auch die Gegner anerkennen mußten, stark, wenn auch mehr aus Gründen äußerlicher Sensation. Jene neue Kunstrichtung, die Lenbach in seiner Rede gegeißelt hatte, gab der Ausstellung im wesentlichen das Gepräge, und das Ungewöhnliche, das Verwegene, das sich zu der Überlieferung nicht nur in schroffen Gegensatz stellte, sondern diese geradezu zu verhöhnen schien, übten auf das Publikum wie auf die heranwachsende Künstlerjugend eine starke Anziehungskraft. Vielleicht trug auch der Rausch dieses ersten Erfolges dazu bei, daß die Rede Lenbachs im Lager der Gegner bald vergessen, jedenfalls aber der Widerlegung oder gar Beherzigung nicht für wert erachtet wurde.

Lenbach, dem es bei der Erörterung künstlerischer Fragen immer nur um die Sache, niemals um Personen zu tun ist, hat sich um die Wirkung seiner Worte nicht weiter gesorgt. Es kam auch, eher, als man es nach dem ersten großen Erfolge der

Sezessionisten geglaubt hatte, die Zeit, wo ihm insofern eine gewisse Genugtuung zu teil wurde, als sich gerade in seiner Person die streitenden Kunstparteien wieder vereinigten. Das Terrain an der Prinzregentenstraße, auf dem die Sezessionisten ihr Ausstellungsgebäude errichtet hatten, wurde für andere Bebauungszwecke bestimmt, und die Folge war, daß ihnen das mühsam errungene Obdach wieder genommen wurde. Zu einem zweiten Neubau fehlte es vor allem an den erforderlichen Geldmitteln, und da die Regierung inzwischen eingesehen hatte, daß die Spaltung den allgemeinen Münchener Kunstinteressen keineswegs förderlich gewesen war, bot sie alle Mittel auf, um eine Versöhnung oder doch wenigstens eine Einigung herbeizuführen, die zunächst auf eine Veranstaltung gemeinsamer Ausstellungen unter dem Dache des Glaspalastes abzielte. Inzwischen war aber auch im Schoße der Künstlergenossenschaft ein Zwist ausgebrochen, der mit dem Rücktritt des Präsidiums endigte. Bei den Vorberatungen für die Neuwahl trat alsbald der Name Lenbach in den Vordergrund, und in der entscheidenden Generalversammlung vom 21. Dezember 1896 wurde Lenbach mit 316 gegen 206 Stimmen zum Präsidenten gewählt.

Autoritäten gelten bei der Münchener Künstlerschaft, namentlich bei der Münchener Künstlerjugend, wenig oder gar nichts. Aber an dem Namen Lenbach rankte sich doch der Stolz, das Selbstbewußtsein auch des kleinsten Künstlers zu frohen Hoffnungen auf. Ist doch der Maurergeselle von Schrobenhausen, den das Künstleralbum der Gesellschaft „Allotria“ in unbeschreiblich grotesker Manier verspottet hat, der Mann, der barfuß sechs Meilen nach München lief, um sich nur an einem Rubens, van Dyck oder Tizian zu laben, ist doch dieser Malersmann der Maler der Fürsten geworden, ohne sich, wie alle seine Vorgänger miteinander, zum Fürstendiener zu erniedrigen. Diese Unabhängigkeit der Gesinnung allein würde Lenbach nicht die autoritative Stellung in München geschaffen haben, wenn er nicht das besessen hätte, was seine in ihrem Tadel redseligen, in ihrem Lobe aber kargen Kunstgenossen in die klassischen Worte zu fassen pflegen: „Der kann was.“ Dieses Können, für den Laien ein gewaltiges Können, hatte sich mit der Zeit jedem, der Verständnis für künstlerisches Sehen besitzt, so mächtig aufgezwungen, daß vor den Offenbarungen dieses Könnens jeder persönliche und ästhetische Zwist verstummen mußte. Wie man die Erfolge auch abwägen, wie man die künstlerischen Individualitäten von Fritz von Uhde und Franz Stuck in ihrer Wirkung auf Deutschland und das Ausland auch abschätzen mag, — Lenbach war doch der einzige Künstler Münchens, der sich einen internationalen Ruhm errungen hatte. Selbst die Franzosen bestreiten ihn nicht, wenn sie auch für den Maler des eisernen Kanzlers keine großen Sympathien haben.

Als endlich nach schwierigen Verhandlungen das Einigungswerk zwischen der Künstlergenossenschaft und den Sezessionisten zustande gebracht und die gemeinschaftliche Ausstellung beschlossen worden war, wurde Lenbach zum ersten Vorsitzenden des Zentralkomitees für die Ausstellung gewählt, und in dieser Eigenschaft suchte er, wie wir schon erwähnt haben, seine Grundsätze für eine würdige Ausstattung von Kunstausstellungsräumen, soweit es die vorhandenen Mittel erlaubten, zur Geltung zu bringen. Als er bei der Eröffnung der Ausstellung den Prinzregenten empfing, konnte er dem hohen Herrn, der selbst an der Einigung der beiden Parteien lebhaften persönlichen Anteil genommen hatte, ein wohlgelungenes Friedenswerk vorweisen: Münchens Künstlerschaft war wieder vereinigt, und Münchens Ruf als Mittelpunkt des sommerlichen Kunstlebens in Deutschland hatte wieder seine alte Anziehungskraft bewährt. Lenbach selbst hatte sich mit einem bescheiden ausgestatteten, aber behaglich und fein gestimmten Kabinett begnügt, in dem um ein Bildnis des Fürsten Bismarck Porträts des Prinzregenten von Bayern, der Dichter Lingg und Allmers, des Historikers Mommsen, des Baumeisters Gabriel Seidl u. a. gruppiert waren. Lenbach hat den Prinzregenten Luitpold mehrere Male gemalt, einmal auch in halber Figur, wobei auch beide Hände zu sehen sind, die er ganz gegen seine Gewohnheit so durchgeführt hat, daß sie zur Charakteristik des Kopfes wesentlich mithelfen (Abb. 16). Dieser ist vollkommen plastisch herausgebildet, eine Eigentümlichkeit, die in den letzten Schöpfungen Lenbachs, auch in solchen, bei denen



Bildnisstudie.

sich der Künstler sonst nicht großer Liebe in der Durchführung des Details befleißigt hat, wie z. B. bei dem 1897 gemalten Bildnisse des Fürsten von Hohenlohe Schillingsfürst (Abb. 119), immer stärker hervortrat. Es ist darin nicht etwa eine Wandlung seiner künstlerischen Überzeugungen, sondern nur die letzte Konsequenz jenes Strebens zu



Abb. 121. Selbstbildnis. (Zu Seite 130.)

erkennen, das ihm schon in seiner Jugend, wenn auch erst in unklaren Umrissen, vorgeschwebt hatte, nämlich etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen und dieses so lange von allen die künstlerische Einheit störenden Einflüssen zu reinigen, bis sich die höchste Steigerung des dramatischen Moments zu harmonischer Ruhe abgeklärt hat. Das ist die plastische Erscheinung, der die Kunst der Malerei die scheinbare Wirklichkeit des Lebens verleiht.

Obwohl Lenbach die Gunst des Schicksals in vollen Zügen genossen, war es ihm nicht beschieden, die Schwelle des 70. Lebensjahres überschreiten zu dürfen. Aber die

allgemeinen Beschwerden des Alters, von denen kein Sterblicher verschont bleibt, haben seinen Tod nicht herbeigeführt. Es war ein krebsartiges Unterleibsleiden, dem der sonst so zähe und durch Strapazen gestählte Körper zum Opfer gefallen ist. In der zweiten Hälfte des Jahres 1903 machte sich dieses Leiden zuerst in schmerzhafter Weise bemerkbar. Ein Schlaganfall kam hinzu, um es zu verschlimmern, aber er lähmte nur den Körper, ohne Lenbachs geistige und künstlerisch schöpferische Kraft zu beeinträchtigen. Noch bis wenige Tage vor seinem Tode hat er den Pinsel geführt. Ein Selbstbildnis war das letzte Werk, an dem seine nimmermüde Hand gearbeitet hat (Abb. 121). Wie einem seiner großen Führer, wie Rembrandt, war ihm das Studium seiner eigenen Physiognomie eine Schule seiner Kunst, eine Übung seines psychologischen Scharfblicks, die den Rastlosen zu immer höheren Zielen aufwärts führen sollte. Auch Rembrandt hat uns ein Selbstbildnis aus seinem Todesjahre hinterlassen, das wahrscheinlich das Werk gewesen ist, an dem sich sein Pinsel zum letztenmal betätigt hat.

Im Februar 1904 glaubten die Ärzte noch, daß eine Operation Lenbachs Leben retten könnte. Aber schon nach dem ersten Eingriff erkannten sie, daß sie zu spät kamen, und die Wunde wurde wieder zugenäht. Am 6. Mai, morgens um 4 Uhr, ist Lenbach gestorben, nachdem er schon einige Tage vorher das Bewußtsein verloren hatte, und am 8. Mai wurde er auf dem Münchener Nordwestfriedhof beigesetzt. Fürstlich wie sein Leben, war auch seine Leichenfeier, die durch die Münchener Künstlerschaft auch ein künstlerisches Gepräge erhalten hatte. Sie wußte am besten, was sie an Lenbach verloren hatte. Mit ihm war, wie Professor von Stieler als ihr Wortführer in seiner Leichenrede sagte, der Stolz, das Wahrzeichen der Münchener Künstlerschaft vom Tode gefällt worden, ihre hellste Leuchte erloschen.

Der Maler der Kaiser, Könige und Fürsten ist reich mit Auszeichnungen jeglicher Art bedacht worden, unter denen er vielleicht am höchsten das Diplom des Ehrendoktors geschätzt hat, das ihm die Universität Halle als dem Maler des Gründers des Deutschen Reichs übersandte. Trotz aller Ehren und Würden, trotz des Luxus, mit dem er sich umgeben konnte, ist er aber stets in seinem Wesen ein einfacher, schlichter Mensch geblieben, der nach äußeren Ehren nicht gestrebt, sondern nur seiner Kunst gelebt hat, immer nur in heiligem Eifer auf ihre Vervollkommnung bedacht war. Was diese Kunst für die Zukunft bedeutet, kann keinem zweifelhaft sein, der mit vollem Bewußtsein jenen letzten Abschnitt des XIX. Jahrhunderts durchlebt hat, den wir Deutschen mit Stolz das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. nennen dürfen. Was die Kunst der Gegenwart aus Lenbachs Werken lernen kann, das zu erkennen, hat er uns selbst auf den richtigen Weg gewiesen. „Jeder Mensch," so sagte er einmal in seinen Betrachtungen über Kunst und Künstler, „ist ein Unikum. Jeder hat etwas in sich, was kein anderer hat, jeder kann etwas, was kein anderer kann. Behandelt er nun sein spezielles Talent sozusagen wie eine schöne Perle, so kann er achtbar neben den Besten stehen, wie ein bescheidenes, aber zierliches Blümchen neben der stolzen Lilie oder Zentifolie. Jeder sollte über seiner Tür in goldenen Lettern schreiben: „Was kannst du, das kein andrer kann?""

Lenbach hat das gewiß getan, und die Antwort auf diese Frage ist so ausgefallen: „Was er konnte, konnte kein anderer und hat auch kein anderer vor ihm gekonnt."

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Franz von Lenbach. Selbstbildnis	2
1.	Landleute bei nahendem Gewitter zu einer Kapelle flüchtend	4
2.	Der Titusbogen	5
3.	Der Hirtenknabe	6
4.	Bauer	7
5.	Arnold Böcklin	8
6.	Reinhold Begas	9
7.	Graf von Moy	10
8.	Die Tochter der Herodias mit dem Haupt Johannes des Täufers	11
9.	Franz Lenbach. Selbstporträt aus dem Jahre 1865	12
10.	Herr Hartung	13
11.	Moritz von Schwind. Gottfried Semper	14
12. 13.	Richard Wagner	15. 16
14.	Kaiser Wilhelm I. (Einschaltbild)	16/17
15.	König Ludwig I. von Bayern	17
16.	Prinzregent Luitpold von Bayern (Einschaltbild)	18/19
17.	Prinz Ludwig von Bayern und Familie	19
18.	Generalfeldmarschall Graf von Moltke	21
19.	Graf Moltke (Einschaltbild)	22/23
20.	Kaiser Friedrich als Kronprinz	23
21.	Kaiserin Friedrich als Kronprinzessin	24
22.	Gräfin von Wolkenstein	25
23.	Gladstone	26
24.	Marco Minghetti	27
25.	Gladstone und Döllinger	28
26. 27.	Ignaz Döllinger	29. 30
28.	Bischof Stroßmayer	31
29.	Staatsminister von Delbrück	33
30.	von Riedel, bayerischer Finanzminister	35
31.	Bismarckstudien	36
32.	Fürst Bismarck (Einschaltbild)	36/37
33. bis 39.	Fürst Bismarck	37–43
40.	Franz Liszt	44
41.	Königin Margherita von Italien	45
42. 43.	Papst Leo XIII.	46. 47
44.	Prinzessin T.... 1886	49
45.	Bildnis	51
46.	Frau von Poschinger	52
47.	Prinzessin Clementine von Sachsen-Coburg	53
48.	Lillian Sanderson	54
49.	Lady Blennerhasset	55
50.	Porträtstudie	57
51.	Frau Keller	58
52. 53.	Bildnisstudien	59. 60
54.	Weiblicher Studienkopf	61
55.	Bildnisstudie	62
56. bis 60.	Villa Lenbach in München	63–66
61.	Aus der Villa Lenbach in München	67
62.	Lenbach und sein Töchterchen	68
63.	Marion Lenbach (Einschaltbild)	68/69
64.	Lenbach und sein Töchterchen	69
65.	Marion Lenbach	70
66.	Geschwister Lenbach	71
67.	Familie Lenbach	72
68.	Frau von Lenbach nebst Tochter	73
69.	Lenbachs Töchterchen Gabriele	74
70.	Gabriele Lenbach	75
71.	Wärterin und Kind	76
72.	Madame St. René-T.	77
73.	Mutter und Kind	78
74.	Frau von Lenbach	79
75.	Frau Baronin Franchetti	80
76.	Paul Heyse	81
77.	Max von Pettenkofer	82
78.	Theodor Mommsen	83
79.	Rudolf Virchow	84
80.	Dr. Hammacher	85
81.	Johann Strauß	87
82.	Hans von Bülow	89
83.	Hermann Levi, königl. bayerischer Generalmusikdirektor	90
84.	Frau von Tubeuf (Einschaltbild)	90/91
85.	Maler Franz von Seitz	91
86.	Richard Voß	92
87.	Wilhelm Busch	93
88.	Gabriel Seidl und Töchterchen	94
89.	Edward Emerson	95
90.	Hermann Allmers	96
91.	Fürst Rudolf von Liechtenstein	97
92.	General von Hartmann mit Sohn	98
93.	Fürst Ferdinand von Bulgarien	99
94.	Studienkopf	100
95.	Studie	101
96.	Bildnisstudie	102
97.	Porträtstudien	103
98.	Frau von Fabrice	104
99.	Baronesse von H..	105
100.	Bildniszeichnung	106
101.	Gräfin de Grey	107
102.	Madame C.	108
103.	Fräulein G.	109
104.	Madame Marion Crawford	111
105.	Miß Peck	113
106.	Frithjof Nansen	114
107.	Prinzessin Trabbia (Einschaltbild)	114/115
108.	Lady Curzon, Vize-Königin von Indien	115
109.	Frau Eugenie Knorr	116
110.	Frau Lilli Merk	117
111.	Frau Merk mit Kind	118
112.	Gräfin Kuyphausen	119
113.	Fräulein Olden	120
114.	Mutter und Kind	121
115.	Gräfin Leoni Wedel	122
116.	Siegfrieds Töchterlein	123
117.	Die australische Tänzerin Saharet (Einschaltbild)	124/125
118.	Fritzi Scheff	125
119.	Reichskanzler Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst	126
120.	Familie von Lenbach	127
121.	Selbstbildnis	129
122.	Lenbachs Atelier	132





Literatur.

Als literarische Quellen für die obige Biographie Lenbachs haben außer Zeitschriften und Tageszeitungen vornehmlich gedient: Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts II. S. 110—128 (Nördlingen 1879), Adolf Friedrich Graf von Schack, Meine Gemäldesammlung (Stuttgart 1881) und „Franz von Lenbachs Erzählungen aus seinem Leben", die W. Wyl (Ritter von Wymetal) aus Gesprächen mit dem Meister im März-, April- und Juniheft der „Deutschen Revue" von 1897 (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1904 auch in Buchform erschienen) veröffentlicht hat. Bei der großen Wichtigkeit dieser Äußerungen für Lenbachs Entwicklung und Kunstanschauung haben wir die entscheidenden Stellen unter besonderer Kennzeichnung wörtlich wiedergegeben. — Die Beurteilung der Bilder beruht fast durchweg auf eigener Anschauung des Verfassers.

Ein großer Teil unserer Abbildungen ist nach den Heliogravüren reproduziert worden, die in dem von der Verlags-Anstalt F. Bruckmann, A.-G. in München, veröffentlichten Lenbach-Werk (Franz von Lenbachs Zeitgenössische Bildnisse, zwei Bände, 1891 u. 1896) enthalten und nach den Photogravüren, die im Verlage von Fr. Hanfstaengl, München, erschienen sind. Sie geben eine möglichst treue Vorstellung von den malerischen Eigenschaften der Lenbachschen Bilder.



Abb. 122. Lenbachs Atelier.

